

Cuadernos Hispanoamericanos

Artículos de
Abilio Estévez
Andrés Trapiello
Andrés Sánchez Robayna

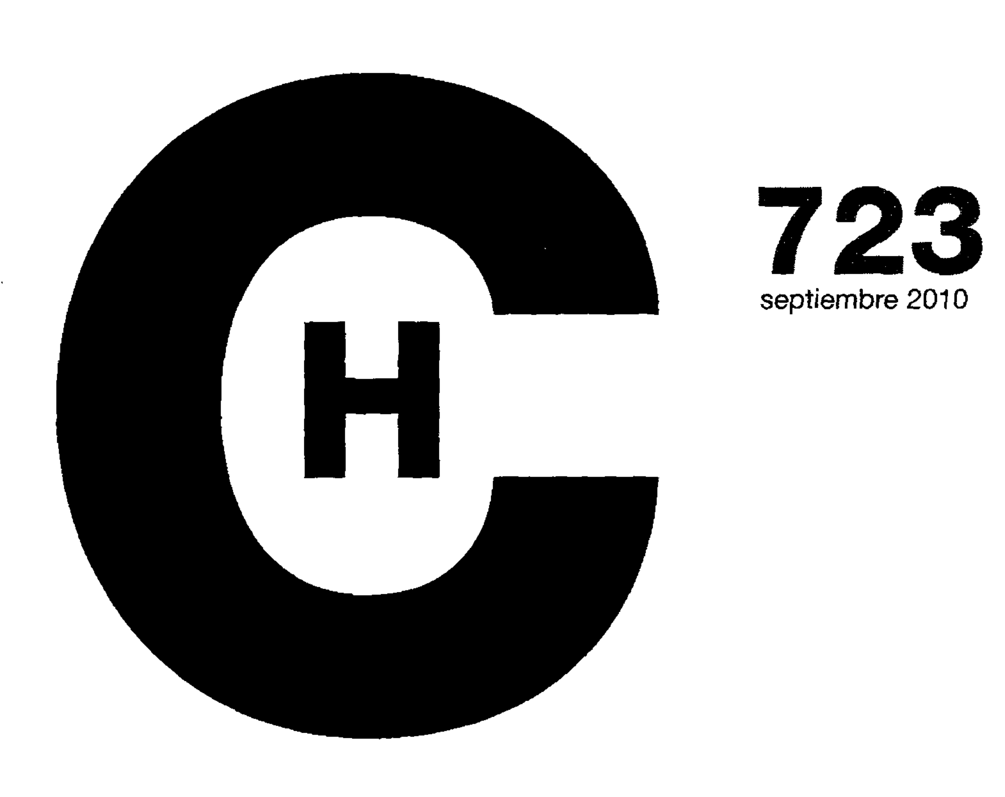
Centenario de Manuel Mujica Lainez

Poemas de
Juan Gelman
Ignacio Elguero
Sonia Betancourt

Entrevista con Alfredo Bryce Echenique

Ilustraciones de Pepe Carretero

Agencia Española de Cooperación Internacional



723
septiembre 2010

Cuadernos Hispanoamericanos

Edita Ministerio de Asuntos Exteriores y de Cooperación.
Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo

Ministro de Asuntos Exteriores y de Cooperación
Miguel Ángel Moratinos

Secretaria de Estado para la Cooperación Internacional
Soraya Rodríguez Ramos

Directora AECID
Elena Madrazo Hegewisch

Director de Relaciones Culturales y Científicas
Carlos Alberdi

Jefe del Departamento de Cooperación
y Promoción Cultural Exterior
Miguel Albero

Jefe del Servicio Publicaciones de la Agencia
Española de Cooperación Internacional
Antonio Papell

Esta Revista fue fundada en el año 1948 y ha sido dirigida sucesivamente
por Pedro Lain Entralgo. Luis Rosales. José Antonio Maravall,
Félix Grande y Blas Matamoro.

Director: **Benjamin Prado**

Redactor Jefe: **Juan Malpartida**

Cuadernos Hispanoamericanos: Avda. Reyes Católicos, 4. 28040, Madrid.
Tlfno 91 583 83 99. Fax: 91 583 83 10/11/13. Subscripciones: 91 582 79 45
e- mail: cuadernos.hispanoamericanos@aecid.es

Secretaria de Redacción: **Elena García Valdivieso**
e-mail: elena.garciavaldivieso@aecid.es
Suscripciones: **María del Carmen Fernández Poyato**
e-mail: mcarmen.fernandez@aecid.es
Imprime: Gráficas Varona, S.A.
c/ Newton, Parcela 55. Polígono «El Montalvo». 37008 Salamanca
Diseño: **Cristina Vergara**

Depósito Legal: M. 3875/1958 – ISSN: 0011-250 X – NIPO: 502-10-002-7
Catálogo General de Publicaciones Oficiales
http://publicaciones.administracion.es
Los índices de la revista pueden consultarse en el HAPI
(Hispanic American Periodical Index), en la MLA
Bibliography y en el Catálogo de la Biblioteca
La revista puede consultarse en
www.cervantesvirtual.com

723 Índice

El oficio de escribir

Mesa revuelta

Creación

Punto de vista

Entrevista

Biblioteca



El oficio de escribir



Un delicioso peligro

Abilio Estévez

Lo que nos sucede, sucede a todos.
J.L.L.
«Confluencias».

1

Hacia 1968 José Lezama Lima escribió unas bellísimas páginas tituladas «Confluencias», tan felizmente insólitas, tan inquietantes que nunca he sabido con exactitud si conforman un cuento, un ensayo, un fragmento de memorias, o incluso todo eso a la vez. Habla en ellas del cuartel de Columbia, de la noche, del miedo, de la aparición de la mano dentro de la noche, la «otra mano», la «otra palabra» que formaban para él un «continuo hecho y deshecho por instantes». Allí decía: «lo que se oculta es lo que nos completa», es «la plenitud en la longitud de la onda». En esas páginas regresaba Lezama a su infancia, a los inicios de la república, cuando el cuartel fundado por los norteamericanos era apenas un espacio civilizado acorralado, por el monte Barreto, difícil camino hacia el mar, que se abría a sólo unos kilómetros.

Muchos años después, sin embargo, y siendo yo un niño, volvía a repetirse el espanto narrado por Lezama. En el mismo lugar, en el mismo cuartel, más de cuarenta años después. También yo esperaba la noche con «innegable terror». Entonces todo era igual y, por supuesto, enormemente diferente. El monte había perdido densidad, cierto, y se habían construido algunas casas y avenidas lujosas. No había mulos fajados que bajaran con paso seguro hacia el abismo. Casi no había mulos, casi no había abismos. Las filas de *jeeps* habían sustituido las recuas. Mi padre no era ingeniero, mucho menos coronel. No vivíamos en una de las casonas

que se alzaban dentro de los límites del puesto militar. Y en las postas, habían dejado de escucharse los «¡Quién vive!»; ahora quizá las preguntas eran otras, más expeditas, menos castizas, mucho menos aristocráticas.

Mi padre era soldado del Cuerpo de Señales, adjunto al Estado Mayor General; vivíamos en una pequeña casa, con patio alargado, a dos pasos del campamento. Mi abuela y mi tía, en cambio, sí vivían dentro de los límites cuartelarios, y para llegar hasta ellas había que recorrer una gran extensión de árboles gigantescos, bajo cuyos densos ramajes brillaban los cocuyos, y se alzaba el otro brillo temible de numerosas estatuas.

De modo que no era el mismo cuartel de Columbia de los tiempos de Lezama Lima. He dicho que habían pasado más de cuarenta años desde la niñez temerosa del autor de *Paradiso*; debo agregar: años de frustraciones, incredulidades y letargos. No obstante, la noche, así como el terror a ella asociado, parecían continuar con idéntica intensidad.

Durante el día, lo recuerdo bien, yo jugaba y me perdía entre los árboles. La enorme arboleda (un bosque para la pequeña estatura de mi mirada) que conducía hasta la casa de la Niña Ibáñez (así llamaban a mi abuela, aun a sus ochenta años), se convertía en diversos lugares fabulosos: la jungla negra de Sandokán, la isla misteriosa de Cyrus Smith, el apacible pueblecito de Tom Sawyer, a orillas del Mississippi. Pero en cuanto comenzaba a ponerse el sol y las sombras de las estatuas se alargaban, desaparecían entre las sombras de otras sombras, y el silencio del día, el silencio de siempre, se acrecentaba y transformaba para insinuar misterios distintos, comenzaba yo a sentir que se esfumaban los paisajes de mis libros preferidos, para dar paso a un único espacio de miedo, un muro enorme, infranqueable para mí, accesible para una realidad amenazante, terriblemente peligrosa, que se acercaba y se acercaba cada vez con mayor agresividad.

Regresaba yo a mi casa, o a la casa de la Niña Ibáñez, sin correr, fingiendo serenidad. Sospechaba que si corría, si mostraba miedo, se desatarían las fuerzas del peligro, que éste dejaría simplemente de ser eso, peligro, es decir, que abandonaría su condición de posibilidad. Y subía las estrechas escaleras con calma disimulada, tocando las paredes con ambas manos, como si tratara de constatar

que todo continuaba en el mismo sitio, con idéntica textura, que la realidad continuaba siendo la misma.

En lo alto, rodeada por la oscuridad de la arboleda, la casa, con las ventanas abiertas de par en par con el propósito infructuoso de recobrar alguna brisa, parecía levantarse en el aire, en la pura nada. Casa que flotaba sobre negruras y presagios, aunque, por suerte, desde la ventana del fondo, lograba distinguirse la luz, roja o vinosa, de la linterna del Obelisco.

2

Bien pronto, en aquellos años de mi infancia, vine a conocer el miedo. Lo que no supe en aquel momento era que semejante miedo me acompañaría siempre. Como un enemigo que también era un amigo. Alguien que prodigaba fidelidad y amoroso compañerismo y que marchaba paso a paso junto a mí. Alguien o algo consustancial, que de algún modo compartía tanto lo violento y lo apacible y lo feliz y lo cotidiano y lo necesario. Lezama Lima cuenta que en Rilke, en *Los cuadernos de Malte Laurids Brigge*, supo luego que también «estaba la mano», y supo «que estaba en casi todos los niños, en casi todos los manuales de psicología infantil».

Gracias a Lezama, descubrí a Rilke y a Malte. «Tengo que hacer algo contra el miedo», escribió Malte en plena madrugada. Y se sentó a escribir.

En efecto, había que hacer algo. La noche continuaba desplegando sus amenazas, y ahora comenzaba a hacerlo con diferentes formas o máscaras. Pasaban los años y ya no eran sólo las sombras. Llegó el momento de comprender que no existían sólo las amenazas de las sombras. Llegó el momento en que la noche se transformaba en una *cosa* mucho más real y tangible. En La Habana todo se volvía amenaza. Vivir, crecer en La Habana en los años sesenta, setenta, ochenta, consistía en aprender a vivir, a sobrevivir, a sortear esa amenaza. Cualquier acto, el más simple, se erigía en delito. Había que acatar y callar. Resultaba fácil entender a los funámbulos. Cualquier simpleza podía hacer perder el equilibrio, desde leer un libro (sin aprobación) hasta suspirar cuando se esperaba un

grito de aprobación o de rabia. Un peligro era leer a Camus (en la Universidad, una profesora me preguntó porqué leía *El revés y el derecho*, «un libro del enemigo». No supe qué responder. Otra profesora, generosa y avisada, dio la respuesta tópica, la propia de esos casos: «Si no lo lee no puede atacarlo». ¡Qué alivio!). No sólo había que ser un soldado, sino además valiente. El hombre más hombre. Dispuesto a morir por la patria. Nunca el joven que se conmueve, que ríe y llora con idéntico asombro, que se oculta para tocar las piernas musculosas de un camarada, o tomar de la mano a otro joven, osar la erótica de los besos furtivos.

Un compañero de clases, entonces muy querido, a quien creía amigo, dejó de reunirse conmigo, de estudiar conmigo, de hablarme: era la condición que le había impuesto la Juventud Comunista para que él pudiera entrar a formar parte de sus filas. Las «filas», como en los ejércitos. Y había, para colmo, que aplaudir, permanecer adicto vibrante, en estado de entusiasmo. Entusiasmo por decreto. Estábamos en guerra, sí, sólo que una guerra enaltecedora, de la que saldríamos convertidos en héroes. La guerra nos preparaba para el futuro. A nadie parecía importarle lo improbable de ese futuro. No había disparos, no había bombas, y estábamos en guerra. Y aplaudíamos.

De manera que al miedo aparecía ya a cualquier hora. Lo mismo en la noche que en la luminosidad irresistible de los días habaneros. No había bombas: sí, estragos y derrumbes. Y discursos interminables e incendiarios. Y espías. *Big Brother* acechaba en todas partes, en plazas, rincones, cines y teatros y habitaciones cerradas.

¿Qué hacer con tanto susto?

Como he contado en otras ocasiones, en 1975 conocí a Virgilio Piñera. Bajo otra arboleda, en una quinta de las afueras de la ciudad donde vivían los Gómez. Como si supiera, como si pudiera entrever el futuro, Piñera había escrito en 1955: «Tendré que decirlo de una vez: mi torcedor es el miedo». No había adivinado nada, según aclara después, se trataba simplemente de que el miedo podía ser mayor o menor, pero nunca dejaba de hacerse patente.

Para espantar la amenaza, leíamos, conversábamos y leíamos. En rigor, nada espantábamos, sólo lo fingíamos, nos creíamos

protegidos y a salvo. Una simple y seductora ilusión. La guerra que no lo era, la guerra sin disparos y sin bombas destruía La Habana, como un ciclón sin principio ni fin. Nosotros, en tanto, recluidos en lo más semejante a una torre de marfil (nada de torre, mucho menos de marfil) leíamos la traducción de *La jeune parque*, de Mariano Brull. Hablábamos de Julián del Casal, de Lino Novás Calvo, de José Lezama Lima. De Virgilio leía *La isla en peso* o los cuentos de *Muecas para escribientes*. A veces, se atrevía a hacer la broma inevitable, la *boutade*, se divertía, nos divertíamos, pensando en cuánto nos parecíamos a Edmond de Goncourt, preocupado por sus porcelanas durante los días terribles de la Comuna.

Y así, poco a poco, yo iba comprendiendo. Lenta, satisfecha, difícil, y también jubilosa experiencia. Otra noche, ésta de 1976, Piñera me regaló un ejemplar de su novela *Pequeñas maniobras*. La dedicatoria decía, dice: «A un posible brillante escritor, que al menos tiene conciencia de tan delicioso peligro».

A partir de entonces ya no hizo falta más. Miedo, peligro. La mano entrevista por Lezama Lima. La fuerza que empujaba a Malte Laurids Brigge. En «Confluencias» se puede leer: «...el hombre no sólo germina sino también elige». De ahí, tal vez, la sensación, acaso ilusoria (qué más da) de que aprendizajes, epifanías, revelaciones comienzan pronto, junto a un viejo campamento, cuando las sombras de estatuas y de árboles extienden su negrura entre la otra negrura de la noche ©

Capricho italiano

Andrés Trapiello

Siempre he querido ser italiano. Incluso si para serlo tuviese que renunciar a ser no ya español, sino a eso irrenunciable que es ser escritor. Si Stendhal es uno de mis escritores predilectos, y eso desde edad muy temprana, fue en parte porque él también quiso ser italiano. De hecho él, que tantas páginas escribió en francés, se tomó la molestia de escribir su epitafio en italiano, como es bien sabido: «Arrigo Beyle, milanese. Scrisse, amò, visse Ann. LIX M. II. Morì il XXIII marzo MDCCCXLII». «Enrique Beyle, milanés. Escribió, amó, vivió cincuenta y nueve años y dos meses. Murió el 23 de marzo de 1842». La segunda parte del epitafio, naturalmente, la completaron otros. ¿Qué pudo haberle sucedido íntimamente a alguien para que deseara con tanta vehemencia algo imposible y tan fuera del orden natural de las cosas? Porque lo que Stendhal deseaba no era tanto la nacionalidad italiana, que al fin y al cabo hubiera podido obtener en cualquier antesala o prefectura, sino la misma naturalización del pueblo italiano, de cualquier italiano, eso que tenía en común un hortelano piamontés y un príncipe del Véneto incluso antes de la unificación garibaldina, cosa que estaba ciertamente fuera del alcance de nadie, porque habiendo nacido francés estaba destinado a morir siendo francés, contra lo que pueda decir ese trozo de mármol que está sobre su tumba, en el cementerio de Montmartre y a despecho, claro, de todos los franceses que acaso vean en esa proclamación suya otra de sus muchas intemperancias, más que una confesión íntima y melancólica de quien no podía engañarse al respecto. Especialmente emocionante es también el modo en que ha resumido su vida en tres verbos que no hablan tanto de su condición social como de la fatalidad, diciéndonos que fue no un escritor, sino un hombre que escribió; no un conquistador o un amante, uno de esos casanovas que tanto pulularon por los salones de su tiempo,

sino alguien que amó, y al no concretar cómo, ni a quién, ni dónde, alguien que quiere recordarnos que sin duda amó mucho más que le amaron; y por último que vivió y que lo hizo en el pleno sentido de este verbo, o sea, en los detalles exactos, sin quitarle nada a la vida ni a la literatura, como así declara al hacer constar no sólo los años vividos sino los meses. Y, claro, no puede pasársenos por alto que tal y como redactó esa frase, Stendhal está declarando, con dos sencillas comas, que vivió cincuenta y nueve años y dos meses, que amó cincuenta y nueve años y dos meses y que escribió durante cincuenta y nueve años y dos meses. Es decir que no supo distinguir entre la literatura, el amor y la vida, para él, seguramente, la misma cosa.

Disculpadme ahora esta irrupción tan brusca e inmodesta: ¡cómo ha comprendido uno siempre a Stendhal! No sólo porque fuese Italia el primer país extranjero en el que, embarcado en un viaje de mi colegio, puse los pies a la edad de doce años y pasara entonces una noche en el mismo palacio donde había pernoctado Bonaparte, en su camino hacia Bolonia durante la campaña italiana. Fue aquel lugar, de cuyo nombre no he logrado acordarme jamás para desdicha mía, en el que vi por vez primera un puñado de luciérnagas componiendo sus misteriosos ideogramas en el aire templado de la noche, acaso la enigmática cifra de lo que habría de ser mi propia vida. ¿Cómo no querer formar parte de un país que era en cierto modo el país del emperador y el de las luciérnagas?

Mi apellido no es en absoluto frecuente en España y no se sabe a ciencia cierta qué pueda significar. Hay quien asegura que su raíz, trapp, es indoeuropea, río, arroyo, pero esto, qué queréis que os diga, me parece una derivación de la retórica, un caso más de llamar corcel a lo que seguramente es sólo caballo, por decirlo con palabras de Stendhal. Sí se conoce, en cambio, el lugar de donde procede, un pueblecito del microscópico concejo de Aller, en una de las cuencas mineras de Asturias, al norte de España. Los archivos parroquiales, no obstante, acreditan que mi familia se afincó en el vecino y antiguo reino de León desde finales del siglo XVIII.

Estas cuestiones genealógicas no me han preocupado nunca lo más mínimo, pero tienen ahora su importancia. De hecho es la primera vez que voy a tratar de un asunto tan personal. Durante unos años, principalmente los de mi infancia y pubertad, encontraba

mortificante el que algunos compañeros, hay que decir que siempre solían ser los más tontos, hacían burla de él por la proximidad que existe en castellano, fonética principalmente, entre Trapiello y trapillo. Encontraba ultrajante la sola insinuación de ese parecido y más de una vez hube de lavar el honor de la estirpe a puñetazos en el patio del colegio o en un descampado con aquellos que osaban pisotearlo de ese modo tan estúpido. A diferencia de aquellos años felices, cuando alguien, en las refriegas literarias, ha vuelto años después a las mismas ofensas, suelo encogerme de hombros, y no sólo por ver que siguen siendo los más tontos de nuestro cotarro quienes se enredan en esas simplezas, sino porque a estas alturas ya le preocupan a uno otras cuestiones más importantes que la heráldica y la honra.

La singularidad de este apellido es también la causa de que, hasta ahora mismo, cuando se ve uno obligado a darlo en alguna oficina, en la consulta de un médico, en la posta, a un dependiente de comercio o a un funcionario, tenga que repetirlo varias veces, incluso deletrearlo, para facilitar que se transcriba correctamente. Tan extraño e inaudito les resulta a mis paisanos, tan enrevesado. Esta operación, que puede tener lugar una o dos veces por semana, es, qué duda cabe, una cura de humildad grandísima para quien viene circulando este nombre desde hace treinta años en libros y periódicos, incluso de una manera ni restringida ni escasa, pero es, sobre todo, un pequeño fastidio que he acabado aceptando con resignación e incluso con humor, cuando he visto en qué cómicas derivaciones suele acabar: Andrés Trapecio, Andrés Trebello o, con mayor frecuencia, Andrés Trapero, o sea, la misma palabra que de niño me enfurecía y mortificaba y que hoy, gracias en parte a Walter Benjamin, que se consideraba a sí mismo un trapero de la historia, ve uno con ojos tan diferentes.

Quizás por eso, aunque no sólo, se ha encontrado uno siempre en Italia como en casa, el único lugar del mundo en el que al tener que declarar mi nombre, es decir lo más cercano e íntimo que lleva uno encima, en la recepción de un hotel, por ejemplo, lo pronuncian y lo escriben correctamente a la primera, sin extrañarse ni preguntar nada. ¿No me resarció esto suficientemente, en aquella lejanísima excursión escolar, de tantos agravios ante los compañeros que asistían incrédulos al modo familiar en que yo era tratado

por los italianos, sólo por mi apellido, en tanto hallaban los suyos impronunciables e incomprensibles? Fue entonces cuando sentí por primera vez la imperiosa necesidad de ser italiano, quizá la primera vez que sentí, como en el cuento del patito feo, que yo era un italiano sin saberlo. Y no es que exista en Italia, o a mí no me consta, un apellido igual o parecido, pero los italianos daban entonces y siguen dando por hecho hoy que podría existir. Incluso a algunos se les despierta cierto aire deductivo e insinúan, con husmo holmesiano: «Es usted napolitano, desde luego». Pocas veces le hará tan feliz a nadie una suposición. Y el caso es que si les corroborase que sí podría serlo, creo que no mentiría. A mediados del siglo XVIII unas docenas de familias napolitanas, cuando Nápoles pertenecía a la corona española, se asentaron en Asturias. Algunos de estos apellidos aún perviven allí, como aquel Vitini, republicano español y coronel de la resistencia francesa durante la ocupación alemana y ejecutado en Madrid a la edad de treinta y tres años y ocho meses, a quien yo me encontré cuando escribí la historia de la primera acción del maquis español en el Madrid franquista de 1945. No sería por tanto descabellado suponer que algún antepasado napolitano mío estuviese en el origen de todas estas lucubraciones egotistas.

¿Explica esto por qué ha amado uno siempre, con verdadera pasión, de una manera irracional y violenta, todo lo que tuviera que ver con Italia? Sí y no. Si algún día se probaran todas estas fantasías mías, este capricho italiano, podríamos decir, y se confirmaran tales vagas sospechas, me darían, cierto, una alegría muy grande, pero en ningún caso explicarían la naturaleza de una fascinación tan persistente y tan honda.

Encontraba, además, que el italiano, lo italiano, era algo así como una sublimación de lo español, como si lo español hubiera acabado siendo lo que es, tan averiado y montaraz, por no haber pasado por la alquitara italiana, y que sólo cuando ocurría tal cosa, como en el caso de Cervantes o Velázquez, sabía dar el genio español lo mejor de sí mismo. Me parecía entonces, y me sigue pareciendo ahora, que lo italiano era esa suma milagrosa de espontaneidad y refinamiento, de clasicismo y de vida, de lo que ha sido hecho con facilidad en un misterio que no acaba de descubrirse nunca. La finura italiana, diríamos. Incluso lo que en Italia

se deshace, tiene algo siempre de lujoso, excesivo y aristocrático; sí, Italia parece estar deshaciéndose a todas horas, sobreviviendo en una constante e inestable metamorfosis. Hasta sus ruinas se diría que han encontrado una manera noble y estable de arrostrar el paso de los siglos, y nos miran con cierto descaro juvenil, paradójico en una ancianidad como la suya. Pero aun así, manifiesta una firmeza formidable, ese aplomo y terrosidad que tanto contrasta con el idealismo griego del que procede. Todo en ella está constituido, sí, para ser cuerpo, para ser la materia que espera acoger todos los espíritus de donde quiera lleguen. Eso es lo que sintió Stendhal, que Italia le abrazaba.

Cervantes vivió en Italia acaso sus años más felices y conservó por ella el recuerdo que reservamos a las amantes de juventud. Velázquez hizo dos viajes a Italia, y fue tan dichoso como para enamorarse de nuevo allí y tener un hijo, lo que acaso le llevara a desoír en reiteradas ocasiones las órdenes del Rey y las súplicas de su esposa, que le instaban a regresar a la corte de Madrid.

Pero yo no me estoy refiriendo sólo a quienes, desde el arte o la literatura, han sentido la llamada de Italia, a los miles de personas que han acudido buscando en ella su pasado, el arte, los monumentos, la plenitud de sus ruinas, ni siquiera su refinamiento involuntariamente artístico, sino principalmente a aquellos que como Cervantes o Stendhal quedaron prendados por una forma de vida, por la fuerza de su delicadeza y por la delicadeza de su fuerza, por una manera de entender el mundo que encontraban superior a la cultura de la que procedían.

Cuando Stendhal piensa su célebre epitafio y lo piensa en italiano, la lengua en la que ha amado a tantas mujeres, no lo hace por despecho literario, por aceptar lo que su editor le dijera tan tempranamente, a saber, que el público francés de sus libros debía considerarlos clásicos, al comprobar que ni los tocaban. Stendhal piensa en italiano su muerte porque le parecía justa correspondencia al único lugar de Europa en el que la vida tenía para él alicientes verdaderos: no hipocresía, no retórica, no solemnidad. Quiero decir, Italia era para él la naturalidad encantadora, una naturalidad que no podía significar otra cosa que la que se desprende del estado de naturaleza, o sea el paraíso, de lo que todos entendemos por paraíso: el lugar de la eterna juventud. Y sin

embargo... Sí, le tocó vivir un siglo en el que los jóvenes principalmente fueron desdichados.

En ese paraíso Stendhal iba a encontrarse en 1832 a quien, expulsado de él, busca errante un lugar apropiado para echar raíces. Es probable incluso que se sienta desdichado por ser italiano, por no haber nacido en otro lugar lejos de Recanati y en otro tiempo. Comparte Stendhal con ese joven algunas cosas, el sufrimiento, quizá, que causa en ambos su aspecto personal, en unos años en que la apostura byroniana, no exenta de cojera, parecía determinar la felicidad de los hombres que buscaban el amor de las mujeres. Comparten igualmente la melancolía en la que el desdén de estas les ha sumido tantas veces, y, claro, la naturaleza arrebatada, silenciosa y solitaria de la literatura. Comparten el dolor de un desplazamiento y la inadaptación a su medio natural, o sea el dolor que causa la conciencia de ser absolutamente modernos antes de tiempo. Y hay entre los dos algo más en común: una mujer. Stendhal ni siquiera la conoce. El 31 de agosto de 1832, Giacomo Leopardi escribe a su hermana Paulina desde Florencia: «No tengo muchas noticias que darte, salvo que he visto a tu Stendhal, que es cónsul de Francia, como sabrás, en Civitavecchia».

No deberíamos ver desapego en ese «tu Stendhal». Acaso sólo indica que no quiere disputarle el primer puesto a su querida Paulina en el fervor stendhaliano. Lo había conocido Leopardi en el círculo de Giovan Pietro Vieusseux, y esa es la segunda vez que se ven. Meses antes Leopardi había publicado el minúsculo librito con sus primeros veintitrés *Canti*. Lo cierra uno de los más hermosos poemas que se hayan escrito nunca en lengua alguna: «Il sabato del vilaggio». No parece probable que Leopardi le haya obsequiado con un ejemplar de los *Canti* a Stendhal ni nos consta que este leyera esos poemas. Si lo hizo, su lectura no dejó ninguna huella en él, como tampoco la ha dejado su joven autor. Pero de haberlos leído, ¿quién podría aventurar lo que hubiese sucedido? El presente, por oposición al hospitalario pasado, es siempre la encrucijada de los más colosales desencuentros. Como Leopardi, el propio Stendhal sufrió cientos de ellos. Por eso uno y otro se refugiaron tantas veces en la intimidad de su escritura, el lugar donde los hombres incomprendidos sueñan con lectores que aún no han nacido. ¿Pero acaso esta fortuna póstuma podría ser un

consuelo para ellos? Sí, a tanta quimera llegan los hombres profundamente desdichados.

Hace ya treinta años dirigí una pequeña editorial que llevaba el nombre de Trieste, la ciudad austriaca que soñó también durante muchos años con ser italiana. Aquella editorial se dio a conocer, como no podía ser de otro modo, con un poema de Umberto Saba, y quiso acometer, desde su modestia y con desigual fortuna, una renovación literaria y tipográfica en España. Allí se publicó por primera vez entre nosotros *Lessico famigliare* de Natalia Ginzburg, de quien traduje al español años después *Le voci della sera*. A estos siguieron en la editorial de La Veleta, que aún dirijo, no menos pequeña, no menos modesta, los poemas de Quasimodo, de Pascoli, de Gozzano y, como tampoco podía ser de otro modo, los del propio Leopardi.

Todos estos trabajos han sido, acaso, el modo de que me he servido para estar más cerca del sueño que tan violentamente sentí siendo un niño, o la manera más noble que he conocido para merecer el honor tan alto de ser italiano, sabiendo, como Stendhal, que algo así es imposible.

Hace ciento sesenta y siete años y ocho meses Stendhal, que era francés, abrochaba en un breve e íntimo acorde italiano toda su vida. Nos conmueve aún hoy el modo en que lo hizo. No sé ni siquiera si los franceses se lo han perdonado. Estas efusiones sentimentales suelen considerarse una impertinencia, y la gente se las toma por una afrenta a la nación, habiendo sido en realidad el homenaje de un hombre no a una lengua, en la que no escribió, sino a algo que está incluso por encima de la lengua y de la cultura, la manera de entender la vida, ese estado de naturaleza que para Stendhal era el paraíso. Y su ejemplo, el que le convierte en uno de mis escritores predilectos, fue que puso el acento sobre la vida, no sobre la literatura o la lengua. Quiero decir que, sin conocer las palabras de Cervantes, que probablemente no tuvo nunca a mano, las hizo suyas: «Lo que se sabe sentir, se sabe decir». De modo que se ocupó sobre todo de sentir, dando por supuesto que el decir llegaría solo, no importa en qué lengua. Tampoco sé si ahora, ante mis palabras, alguien pensará que puede perdonárseme la fantasía de ser italiano, pero no, y mucho menos en París, la de ser Stendhal. Alguna vez en España, probablemente los mismos que de

niño motejaban mi apellido, encontraron una pretensión ridícula y escandalosa que quisiera suplantar a Cervantes, escribiendo la continuación del *Quijote*. No hay peligro, el loco ha sido siempre don Quijote. Mis sueños han sido siempre de una gran modestia también, como mis recuerdos egotistas, pero hoy me han traído hasta aquí, muy cerca otra vez de Italia, para recodar los dos últimos versos de «Il sabato del vilaggio». Nadie podrá vivir por nosotros lo que tengamos que vivir, ni nadie lo dirá mejor que lo digamos nosotros, bien o mal dicho, en francés, en italiano, en español. «Altro dirti non vo'; ma la tua festa / Ch'anco tardi a venir non ti sia grave». Nada quiero añadir: mas que tu fiesta / Tarde aún en llegar y no te pese»

Mesa revuelta



H.C

Dos prefacios

Andrés Sánchez Robayna*

I

La traducción a la lengua árabe de *El libro, tras la duna* me permite volver ahora, brevemente, a un texto que ocupa un lugar preciso en la evolución de mi escritura. He tenido siempre dos impresiones contradictorias acerca de estos versos. La primera es que este libro resulta, en más de un sentido, la consecuencia natural de todo lo que escribí hasta ese momento; la segunda es que representa, al mismo tiempo, una especie de recomienzo, de regreso al origen. Este poema –puesto que de un solo poema se trata, para mí– no podía haber sido escrito sin todos los libros míos que lo preceden. Por su misma naturaleza –es decir, por tratarse de un poema en el que, entre otras cosas, se habla de la infancia, la adolescencia y la juventud de un hombre–, es evidente que no podía haber sido escrito a los veinte años, o a los treinta, sino sólo en una fase biográfica posterior. Hay poemas, en efecto, que sólo pueden ser escritos en una determinada época de la vida. Este es, para mí, el caso de *El libro, tras la duna*.

La segunda impresión no es menos poderosa. La escritura de este poema me situó en su día ante problemas y «situaciones» líricas que, por desconocidos, me produjeron la sensación de estar ante ellos como por vez primera. Tenía a veces, en el proceso de la escritura, la sensación de estar partiendo de cero. He experimentado eso en otras ocasiones, pero nunca de manera tan intensa, como si la aventura espiritual que suponía para mí el poema en su

* Se reproducen aquí los prefacios –inéditos en español– escritos por el autor a la traducción árabe de *El libro, tras la duna* (Tánger, Ediciones LitoPress, 2010, trad. de Khalid Raissouni) y la traducción griega de *Sobre una confidencia del mar griego* y *Correspondencias* (Atenas, Oi Ekdóseis Ton Filon, 2010, trad. de Virginia López Recio y Dimitris Anguelís).

conjunto me condujese hasta un territorio completamente desconocido. Sensaciones o experiencias contradictorias, pues, de culminación y de recomienzo, no tan extrañas quizá en relación con un texto que, como éste, aparece marcado por su extensión y por la dificultad de su estructura, y que opera por sucesivos alumbramientos o «epifanías» de la experiencia del tiempo, para mí el verdadero núcleo del poema.

El lector puede preguntarse aquí si el autor consiguió resolver esas dificultades. Responderé que no estoy del todo seguro de haber encontrado soluciones. Sin embargo, creo al menos haber afrontado la complejidad de la empresa del único modo en que podía hacerlo: siendo fiel al impulso originario, encarando los riesgos que imponía una escritura abierta. Los problemas y las contradicciones no pedían, en cualquier caso, «salidas» airosas, sino un compromiso firme con la aventura, con la indagación poética misma, plenamente incondicionada. «Sólo la poesía puede representar las contradicciones sin resolverlas conceptualmente, sino componiendo una unidad superior, elusiva y musical», escribió en algún lugar Claudio Magris. Huelga decir hasta qué punto me identifico con estas palabras.

¿Cuáles eran, en realidad, los límites de ese compromiso, hasta dónde podía conducir un poema «abierto» en el que ningún tema o aspecto quedaba, en rigor, excluido, y que fluía en distintas direcciones? Es verdad que el autor venía de una experiencia decisiva para él, la traducción de un largo poema –*The Prelude*, de Wordsworth, en su versión de 1799–, tenido durante años como un poema «filosófico» y como uno de los hitos expresivos de la poesía occidental. Sin embargo, el poema de Wordsworth, sin dejar de nutrir el impulso, no podía en realidad ir más allá de ese umbral de referencia en relación con un poema que desde el principio promovía –para mi propia sorpresa– una especie de visión prismática de la realidad y de la memoria. Uno de los lados del prisma es el contenido autobiográfico, pero ese contenido no es el único en un poema en el que el «yo» es visto como un espejo roto, fracturado en pedazos incontables. Poco más podía yo saber, o intuir, acerca de las «direcciones» aludidas, y acerca de sus límites. Todo lo demás fue aventura y riesgo.

En última instancia, creo que me hubiera sido difícil avanzar sin esa ignorancia, sin esa libertad. Era como adentrarse en un mar

desconocido, sin ninguna clase de brújula o de guía. Sabía dónde había empezado, pero no cuándo ni dónde acabaría. No concibo la escritura poética sin riesgo. Poetizar es arriesgar. Sólo el riesgo asumido permite descubrir nuevos territorios, nuevos estados de la palabra y del espíritu. «... Donde existe el peligro crece lo que nos salva», escribió Hölderlin en palabras que hago mías. Y es en esa medida en la que *El libro, tras la duna* –algunas de cuyas dimensiones se me escapan a mí mismo– viene a ofrecer lo que una conciencia encontró en su prolongada exploración, en su aventura del conocimiento, esa aventura que es para mí la palabra poética. De hecho, cualquier asunto –tanto de la memoria como de la realidad inmediata– quedaba imantado por la corriente poética. De ahí la presencia de la pintura, de la música, de los maestros, de la historia social y política y de tantos otros aspectos que conforman el devenir de lo humano y que intervienen en el crecimiento de la individualidad y su inserción en el tiempo. Era imposible poner límites a esa imantación. Es la razón por la que, de manera inevitable, surgieron igualmente distintas referencias a filósofos, poetas y artistas que se hallan en la raíz misma de aquel devenir en el plano de las realizaciones de la cultura. Tales citas y referencias no están en el poema como claves de sentido, sino como trasfondo de una conciencia cuya voz escuchamos, es decir, como el *paisaje* cultural de la voz lírica, un paisaje, por otra parte, común a todos los seres humanos de Occidente.

La presente edición reproduce las notas que acompañan al poema desde su segunda edición española (2004), y que fueron escritas a sugerencia de algunos lectores y amigos. No son sino unas cuantas referencias que podrían contribuir a seguir mejor algunos de los motivos del poema.

Aunque no me es posible, por desgracia, calibrar los méritos de la traducción de Khalid Raissouni, le quedo muy agradecido por el interés que ha mostrado hacia este libro desde su primera edición castellana. Pocas cosas pueden complacer más al autor que ver en lengua árabe este poema que, a partir de ahora, queda inscrito en una cultura cuyos grandes logros, empezando por los maestros del sufismo, enlazan por la raíz con algunas de las fuentes que irrigan estos versos.

II

Tiene para mí una significación muy especial el hecho de ver en palabras griegas, en molde helénico, un puñado de versos que nacieron en Grecia y que tienen esa tierra como tema y escenario. No es, no puede ser, una emoción pequeña para mí, en efecto, el que esos versos regresen, por así decirlo, al espacio y al aire que los vieron nacer, y que encierran tantos valores que considero esenciales para nuestra cultura.

Es imposible para mí determinar con exactitud el momento en que percibí en mi interior por vez primera la seducción de Grecia, tan arraigada se halla, en mi formación, la presencia de un pasado helénico en el que nos hemos educado incontables generaciones de europeos. Pero si hago memoria, fue en mi adolescencia cuando empecé a ser consciente de lo que esa presencia o esa huella significa de verdad desde el punto de vista de nuestro lugar en el seno de una civilización. Por supuesto, no es en ésta en lo que se piensa a los quince o dieciséis años. No son las grandes palabras, los grandes períodos históricos, y tampoco un mundo de conceptos, lo que ocupa la imaginación de un muchacho. Son cosas más simples, experiencias más directas. En mi caso, ¿cómo podré olvidar nunca, en las clases de griego, «la aurora de rosados dedos» que cada día renace ante el «mar multisonante», en versos que llegan a poseer el valor de un rito? Y así otros versos, y los viajes de Ulises, y la cólera de Aquiles... Cuando los ojos de un muchacho mínimamente sensible, además, repasan las formas del *Auriga* de Delfos, o penetran en el simbolismo del *omphalos*, se están sumiendo en las raíces más hondas de una cultura, de su cultura. Esas raíces siguen alimentando, de un modo u otro, una manera de estar en el mundo.

Más misteriosa, en cambio, es la forma en que hasta mí llegó, mediante el relato de un amigo, la existencia de la pequeña isla de Ios, en el Egeo, rodeada de una aureola que la convertía en un espacio mítico. Hacia 1970, algunas islas mediterráneas (y algunos lugares de mi propia tierra natal, las Islas Canarias) habían sido, en efecto, al mismo tiempo mitificadas y exploradas por cierta juventud de ideales libertarios. La seducción de Grecia no hacía así sino aumentar, y aquel relato fue como el remate de una construcción del deseo que no dejó de hacerse más y más rica con el paso de los años.

Hasta que ese deseo se convirtió un día en lo que, a falta de una palabra más adecuada, denominaré la *llamada* de Grecia. Una llamada tan irresistible como las voces de las sirenas, con la particularidad de que, a diferencia de lo que le ocurrió al astuto viajero, no era necesario oponerse a ellas.

Los versos que el lector tiene ahora ante sí son el fruto tanto de esa llamada como de un cúmulo de experiencias que, hasta donde puedo saberlo, sólo en Grecia podían tener lugar. Griegos son, en efecto, los espacios de encuentro y de revelación de los que aquí se habla, y griegas las referencias múltiples que, como los brillos del mar bajo el cielo de verano, pueblan las palabras en que el poema toma cuerpo. Constancia y testimonio, pero también invención, re-creación en la palabra. Los rebaños de ovejas de los que se habla alguna vez son los que vagaban en la playa de Tserdakia, en la isla de Paros, y los versos de Hölderlin, citados en otra ocasión («Todas viven aún, las madres de los héroes, las islas»), son los que aparecen inscritos a la entrada del Museo Arqueológico de Firá, en Santorini. Una profunda devoción por la cultura cicládica, por sus misterios y por sus bellas figurillas de mármol, se manifiesta abiertamente aquí. Sin embargo, no menos debidos al aire y a las aguas del Egeo son las relaciones, las vibraciones, los intersticios de la visión, que la palabra inventa y consagra como una precisa realidad en sí misma, inseparable de la realidad visible.

Tanto la serie de tema griego como la titulada «Correspondencias», pertenecientes ambas a un conjunto de poemas más amplio bajo el nombre de *La sombra y la apariencia*, se acompañan de dibujos de un pintor querido y admirado, Antoni Tàpies, cuyas huellas y signos, a un tiempo dramáticos y contemplativos, tan bien dialogan con la dimensión meditativa o reflexiva de estos poemas.

No puedo sino expresar mi reconocimiento más sincero a Virginia López Recio y a Dimitris Anguelís por su trabajo de traducción, y a la editorial que acoge este libro por su generosa hospitalidad: nombrándola, nombro también a Kostas Tsirópulos, a quien rindo aquí homenaje de amistad y gratitud por haberme hecho sentir en cada viaje a Grecia, como si fuera una realidad viva, como si fuera una grata realidad cotidiana, el viejo y famoso dicho de Shelley según el cual «todos somos griegos»



Manucho cumple cien años

Blas Matamoro

A propósito de estas líneas he repasado algunas cartas manuscritas de Manuel Mujica Lainez (1910-1984). Están escritas con una letra diseñada y caligráfica, como anunciando su perduración documental. En estos tiempos de correo electrónico, cuando las letras están atrapadas en la red del aire, las caligrafías emergen con cierta prestancia. La de Manucho evoca a Enrique Larreta, el escritor argentino de la *Belle Époque* quien, a su vez, imitó la escritura de Gabriele D'Annunzio.

Esta asociación parece azarosa y, sin embargo, no lo es. Los tres escritores vivieron en caserones abarrotados de objetos y con vocación museal. El dannunziano *Vittoriale degli Italiani* es hoy un museo a orillas del Lago de Garda, en el Véneto. La casa de Larreta, amueblada y decorada con objetos del Renacimiento, sirve al Museo de Arte Español en el porteño barrio de Belgrano. *El Paraíso* de Mujica Lainez es la sede museificada de la fundación homónima, en el pueblo de Cruz Chica (Córdoba argentina). Vivir en casas que propenden a ser espacios de exhibición da a la vida cotidana algo de público, de acto oficial o juego escénico. Estos personajes eran bastante tales: personajes. D Annunzio, pequeño y famoso, modelo de una retórica epocal que hizo de sus gestos un estilo de vida; Larreta, un señorito criollo que hablaba con acento castellano y escribió una novela evocadora de la lengua del Siglo de Oro, *La gloria de Don Ramiro*; Manucho, coleccionista de bastones y chalecos, dispersó en incontables tertulias una ironía amable y ácida.

Los tres, por añadidura, escribieron algo de su obra en francés. En esos años –digamos, los que acaban con la Segunda Guerra Mundial– el francés era, todavía, la lengua franca de los letrados en todo el mundo. Escribir en francés significaba incluirse en el

código de la literatura universal, si es que tal cosa existe, dado que no hay una lengua literaria universal ni la hubo nunca. Más aún: si hay literatura es porque operan las literaturas, o sea los ejercicios abusivos que cumplen los escritores con las lenguas babélicas.

Pero en los tres casos, el culto por la caligrafía ornamental, por la vida vocada al museo y el afrancesamiento implica mirar a París desde diversas periferias. En efecto, tanto Italia como la Argentina eran, entonces, países atrasados respecto a las alturas alcanzadas por el imperio francés y el relumbrón de una capital como París llamada, en plan de pleonasmo, Ciudad Luz. D'Annunzio y Larreta querían ponerse junto al ático Anatole France y al asiático Maurice Barrès, los dos paradigmas retóricos de las letras francesas. De nuevo: de las letras letradas internacionales. ¿Junto a quién quiso ponerse Mujica Lainez?

La respuesta es fácil si pensamos en la herencia modernista más allá del modernismo: gusto por las referencias preciosas, selección verbal, propensión a un erotismo denso y destilado como una droga estimulante y tóxica, atracción por la belleza de la violencia corporal, fascinación por el pasado nobiliario, la decadencia como una forma de la exaltación, cierta idea de la literatura en tanto ceremonia montada sobre la eufonías secretas de la lengua, amor a las rarezas o sea a lo escaso, selecto y anómalo. Según ironiza con inteligencia Octavio Paz, el modernismo tuvo algo de escuela de baile: euritmia, fiesta, cortesanía, embozadas citas que conducen a la alcoba desembozada. Agrego por mi cuenta: una memoria nietzscheana que muestra a Zaratustra bajando en plan danzarín de las alturas egregias a la chata llanura de la plebe: pensar es bailar. Se baila con el cuerpo y el modernismo tiene una cargazón de referencias corpóreas, heredadas, a su vez, del culto por lo matérico y la necesidad sensual del barroco: cuerpos vestidos, cuerpos desnudos, textiles, alimentos, bebidas, estatuas, frisos, plafones, jardines. Añada el lector lo que prefiera y táchese lo que no corresponda.

Manucho fue un modernista tardío y dominado por la narración, que no constituye el fuerte del modernismo. Hubo más poetas líricos decisivos que novelistas notables en la tendencia. No obstante, el rastro de Valle-Inclán y Rubén Darío se puede encontrar en escritores como Carpentier, Lezama Lima y Mujica Lainez.

En éste, además, conciliado con aspectos de Proust, el gran ejemplo de Eça de Queirós y cierto Henry James, el de *Roderick Hudson, Los papeles de Aspern, Otra vuelta de tuerca.* Todos estos nombres trabajaron con un doble juego de acercamiento fascinado y distanciamiento irónico a un mundo que se enfrenta con su liquidación y demanda un balance, previo inventario.

Lo visual es protagónico en estas literaturas. Es su apoyo, su seguro ornamento, su delectación y también su carga y su peligro. Ciertamente, la literatura puede ser pictórica pero, paradójicamente, no puede pintar. En ella nada se ve, todo es silencio, palabra y, a veces, también música. La descripción visual decora al tiempo que inmoviliza. El lector debe paralizarse antes las descripciones escenográficas de Valle-Inclán, los inventarios quietos de Azorín o el bordado preciosista de Gabriel Miró. Estas suntuosas parálisis involucran asimismo las detenciones de Manucho.

D'Annunzio contaba con las ciudades de arte italianas, sus soñolientas villas envueltas en los perfumes de selvas ajardinadas. Larreta se recostaba en la pétrea solidez de la Castilla imperial y monástica. Don Ramón de Bradomín era capaz de viñetas de arquitecto teatral a la tinta china. Carpentier y Lezama se complacen en el barroquismo equívoco y mercantil de La Habana Vieja.

Manucho acudió al esquivo encanto visible de su ciudad, Buenos Aires. Hubo que descontar la evidencia del barrio de la Boca, plebeyo y gringo, del que sólo le interesaron sus pintores: Victorica, Quinquela, Lacamera. Queda un *charme* porteño que exige un observador atento y amigo de rincones, pues se trata de una seducción pastiche. En una misma cuadra se alinean fachadas Luis XVI, platerescas, Tudor, ecos del Renacimiento italiano, floripondios barceloneses y albañilerías geométricas *art déco.* Todo está pegoteado por una aparente casualidad y hecho familia en un desenfado que, por junto, se oculta y se exhibe. Buenos Aires es impersonal, discreta y carnavalesca. La síntesis no es fácil, exige un arte que descubre, justamente, la enmascarada personalidad que se disimula. Arte es disimulo, obvio es recordarlo.

Esta deriva tiene, en Mujica Lainez, un escenario privilegiado: el *grand hotel particulier* que se edifica entre 1890 y 1920. *La casa,* por ejemplo, es el monólogo que recita una mansión porteña mientras la van demoliendo y evoca, al ritmo desordenado de la

piqueta, su historia. Es el recuento de un esplendor y una ruina entre cuyos escombros asoman ráfagas de melodrama. Y una sucesión de pabellones borbónicos, capillas neogóticas, *cascos de estancia* Luis XIII, oscuros comedores con paneles de roble sobre los que cuelgan jugosos bodegones, quintas de senderos enmarañados por el descuido, fuentes de musgos resecos con ninfas vestidas de moho, el trasfondo de su saga *Los viajeros* e *Invitados en el Paraíso.*

Los cuentos de *Aquí vivieron* trazan la historia de unos personajes que habitaron un quintón en un suburbio elegante de Buenos Aires, desde la Conquista hasta el Novecientos. *Misteriosa Buenos Aires* despliega en una larga serie de narraciones autónomas la crónica olvidada de la ciudad, con gran profusión de objetos que frecuentemente se animan y parecen vivos. Un enanito pintado en un azulejo, un mascarón de proa que seduce a una fangosa sirena en el Río de la Plata, un imaginero que se abraza a una de sus estatuas para morir en el incendio de su taller, una sirvienta excitada por la desnudez de una mujer en un cuadro de Bouguereau. Los personajes supuestamente vivos son fantasmas que hacen de la ciudad lo que anuncia el título: un tesoro de misterios. Les cuesta hablar, como suele ocurrir a las criaturas manuchescas. La voz que los resucita y los llama a escena es siempre la misma, la voz del encantador que se vale de la escritura como de una varilla mágica.

Quizá lo mejor conseguido de una vasta obra narrativa como la de Mujica Lainez sean las tres noveletas de *Los ídolos.* En especial «Lucio Sansilvestre», la más *henryjamesiana* de ellas, la historia de un par de adolescentes fascinados por un libro del escritor que da nombre al texto, un hombre enigmático que vive retirado en una mansión convenientemente gótica y que, puede ser –poder ser/no ser es algo muy Henry James– quien se apoderó del citado libro, escrito por un amigo suyo de juventud y muerto de modo oscuro. La anécdota se repite con uno de los chicos, que logra entrevistarse con Lucio (San Silvestre es el último día del año). ¿Apócrifo, literatura, seducción homoerótica, acaso homosexual? Todo queda esbozado y las derivas son varias pero la tríada puede definir el arte de Manucho. Y, por añadidura, puede perfilar una estética que consigue situarlo en cierto espacio de la literatura

argentina de la época –décadas de 1930 a 1960, digamos– que se puede definir como narrativa del fantasma. La Argentina pierde, con la crisis de 1929, consistencia histórica y se empieza a percibir, por ciertos escritores, como una entidad fantasmal: Borges, José Bianco, Silvina Ocampo, Bioy Casares pueden ejemplificarlo.

Aquí tal vez convenga introducir una cuña biográfica. Manucho se llamaba un hermano mayor y premuerto del escritor. De algún modo, Manuel Mujica Lainez era un fantasma. Para colmo, de pequeño, cayó en un barreño de agua hirviendo y se salvó de la muerte porque un criado –Roque de nombre como el santo que cura heridas y quemaduras– le aplicó claras de huevo y consiguió sanarlo. De tal modo, el segundo Manucho cargó con esa doble fragilidad, orilla de la muerte, que lo convirtió en una criatura quebradiza y preciosa, devota, como es natural, de lo quebradizo y precioso, la obra de arte. Apoyando su vida en ella, se encontró siempre con el lúgubre fantasma, el niño que se convierte en espíritu de *La casa*, el hermano del duque de Bomarzo a quien mata la abuela admitiendo la mirada autoritaria y cómplice del propio duque. Éste, a su vez, acabará la novela homónima metiéndose en uno de los monstruos de piedra de su jardín, donde lo esperan la muerte y la inmortalidad, el cuerpo caduco y la letra sempiterna.

El mundo manuchesco es estético en sí mismo y la escritura redunda su esteticidad (fea palabra inevitable, lo siento). Es curiosa la similitud con el caso del español Jaime Gil de Biedma, cuyo hermano premuerto se llamaba como él. Con retóricas muy diversas, un mismo mundo sexual de sesgo dramático y un comparable gusto por las escenografías decadentes reúne a ambos escritores; pero esa es otra historia.

Otra historia pero una similar tipología de escritor. Ambos pertenecen a un medio social alto y refinado frente al cual actúan en tanto conocedores al tiempo que no incluidos. El arte como dispendio, provisto de una productividad esquiva y oblicua, y la homosexualidad fascinante y con toques de malditismo y tragedia, se dan en los dos. Con lo que volvemos a Proust. Y esa sí que es otra historia, mucho más larga, de la cual me permito extraer una anécdota personal. Comentando mi novela *Viaje prohibido*, Manucho me dijo: «Sos como el Proust de Villa Luro» (mi barrio natal en Buenos Aires). Vaya elogio o lo que sea.

Mujica Lainez llegó relativamente tarde a la fama, sobre la moda de las letras hispanoamericanas de los años sesenta y con su ancha novela *Bomarzo.* Es un libro desigual aunque contiene algunas de sus mejores páginas y el más redondeado de sus personajes. La narración anda bastante desarticulada pero la criatura surge con fuerte sesgo. Aristócrata, contrahecho y feo, el duque vive fascinado por la belleza de las cosas y las personas hermosas. Ambas lo atraen y le proponen y esquivan su misterio. El drama está situado en sus cabales. Algunos momentos de puesta en escena novelesca son notables: la composiición del patio del castillo, henchido de gentes por las que divaga la mirada del narrador ducal hasta que encuentra al bello esclavo negro; la entrada del David de Miguel Ángel por las calles de Florencia, escandaloso y sublime; la peculiar vivencia de la batalla de Lepanto; la construcción del Parque de los Monstruos, donde la íntima monstruosidad del duque se plasma en obras de arte amenazantes y gigantescas.

Luego, Manucho deambuló por textos que me recuerdan el dicho de Mahler sobre el *Parsifal* de Wagner: «Es la obra de un wagnerista, no del propio Wagner». Rescato, no obstante, un curioso libro, *Cecil*, la historia de su perro al que dota de fantasmagoría hasta que lo convierte en el irónico espejo de Narciso. Vuelvo al comienzo: el calígrafo D'Annunzio, que dio su letra a Larreta que dio su letra a Manucho, quiso hacer un *Parsifal* latino con *El martirio de San Sebastián* (música de Debussy), enredada historia de amor entre el santo y los arqueros que lo matan a flechazos, dando lugar al milagro de su resurrección y su vuelo al Paraíso. La casa de Manucho se llama *El Paraíso*: escenario, museo, taller. Eso que podemos llamar, con todas las precauciones, una personalidad ©

La redención de la memoria: Earl Lovelace

Fernando Cordobés

En su novela *Salt*, publicada en 1997, el autor trinitario Earl Lovelace, aborda el complejo tema de la creación de un estado y una sociedad, nueva, diversa y multiétnica tras varios siglos de colonialismo y esclavitud en su isla natal de Trinidad y Tobago. La novela plantea en primer lugar la leyenda de Guinea John, un ancestro del pueblo negro que para huir de la opresión se puso dos mazorcas bajo sus axilas y se lanzó desde un acantilado desde donde voló a su tierra natal en África. Sus descendientes estaban condenados por la maldición de la sal: comieron en exceso y, demasiado pesados, fueron incapaces de emprender el vuelo para seguirle. No les quedó más remedio que vivir una vida desesperanzada en su isla-prisión. La historia es una metáfora que utiliza el autor para poner en evidencia la urgencia, en tiempos de la post emancipación, tanto para africanos como para asiáticos y europeos, de desconectar de su antigua realidad con el fin de volver a entrar de nuevo en el mundo.

Para desarrollar su tesis, Lovelace parte de una base: la constatación de que los caribeños se han desenvuelto desde su independencia en una falsa sensación de libertad; que los movimientos de independencia y los posteriores gobiernos, así como la posición y actitud de la mayoría de los habitantes negros de las islas, actuaron en su contra impidiéndoles darse cuenta de su propia realidad, de sus limitaciones y de su escaso nivel de vida. El autor contraponía en una entrevista esta situación con la de los negros estadounidenses que, al haber sufrido un racismo más intenso, no aceptaron nada que no equivaliera a la liberación completa. Los caribeños, sin embargo, se conformaron sólo con un cierto grado

de libertad. Una situación peligrosa, pues esa pseudo satisfacción podría llevarles, según él, a institucionalizar la aceptación de una especie de ciudadanía de segunda clase.

La necesidad de entender la índole de esta noción de inferioridad y erradicarla, fue una de las fuerzas motrices que llevaron a Earl Lovelace a escribir *Salt*. Para el autor no se puede lograr una transformación cultural profunda del Caribe sin erradicar, en primer lugar, ese sentido de inferioridad subyacente. Y para erradicarlo se debe examinar antes la trayectoria que les ha llevado al lugar donde están. En el fondo, lo que pide en autor es una reparación como instrumento para liberar a los africanos y sus descendientes de su complejo de inferioridad y para que los distintos grupos que integran la sociedad caribeña, puedan mirarse de frente, reconocerse como tales y convivir en un plano de igualdad en una sociedad nueva, libre de las perversas herencias del colonialismo.

En *Salt* dice: «(...) Aquí no ha habido ninguna selva sombría e inescrutable, ningún disturbio desenfrenado y sangriento que haya llevado a la gente a sentirse como bestias, que le haya hecho hervir la sangre con la monstruosa maldad de querer lanzarse a matar a los demás. Puede ser que esa locura haya aquejado a Colón y a los primeros conquistadores cuando llegaban a estas tierras y deseaban que los Caribes les tomaran por dioses; pero más tarde, después de haberse asentado en la isla y decidido que era en ella donde iban a vivir, empezaron a descubrir cuán difícil era el asunto de ser dioses (...)».

Earl Lovelace nació en la localidad de Toco en 1935. Su madre era ama de casa y su padre un agricultor dueño de su propia tierra. Fue el cuarto de siete hermanos y a una edad muy temprana le enviaron a Tobago, donde creció a cargo de sus abuelos y rodeado de primos. Aquella experiencia le dio la perspectiva de lo que significa criarse en una familia negra: una familia extendida en la que todos se hacen cargo de todos sin necesidad de que sea únicamente responsabilidad de los padres biológicos. Pero aquella experiencia también representó para él el descubrimiento del alejamiento y la distancia. Otra experiencia determinante fue el no lograr una beca para la escuela secundaria, lo que le generó una profunda crisis y una sensación de frustración que más tarde reconocería en otros órdenes de la vida en Trinidad. Cuando finalmente

pudo entrar en la escuela secundaria gracias al esfuerzo de sus padres, se sintió alguien por primera vez y pensó que podría llegar a ser algo en la vida. No sabía exactamente qué, pero algo. A los once años volvió con su familia a Trinidad y fue entonces cuando profundizó su relación con su hermano mayor pintor, un hecho esencial para él, pues era la primera persona de su entorno que hacía algo más allá que esforzarse por trabajar para sobrevivir. Aquella fue para él una inspiración y un punto de referencia que orientaría su destino.

Más adelante trabajó como periodista en Puerto España y después se trasladó a la localidad de Valencia, donde se unió a un grupo de trabajadores forestales que trabajaban el carbón. El conocimiento de la realidad de aquella gente fue determinante pues le dio la oportunidad de conocer la realidad del mundo rural y de la clase trabajadora de la isla: «El camión venía pronto por la mañana para recogernos y llevarnos al bosque. Viajábamos juntos y compartíamos el mismo camión, compartíamos las mismas bromas, la conversación. Luego cocinaban y compartíamos la comida. Fue una experiencia muy útil. Además de conocer el paisaje de la isla, tenía la posibilidad de conocer gente corriente, gente muy especial, con una personalidad tremenda». Cuando terminó su trabajo en Valencia, le destinaron como oficial agrícola a la remota localidad de Rio Claro. Allí se le reveló la cultura rural de Trinidad en su toda su complejidad. Allí se casó y comenzó a escribir de forma metódica y continuada. Al cabo de un tiempo envió su primera novela a unos editores extranjeros que amablemente la rechazaron, sin olvidar animarle a seguir intentándolo. A pesar de vivir en una localidad remota, no perdió contacto con los movimientos culturales que se desarrollaban en la isla y, ocasionalmente, iba a Puerto España, para asistir las representaciones del Teatro de Trinidad dirigidas por Derek Walcott. Entabló relación con él y llegó entregarle algunos de los poemas que había vuelto a escribir.

Pero no fue hasta la llegada de la independencia en 1962, cuando ganó el Premio Literario de la Independencia auspiciado por British Petroleum. A raíz de aquel éxito desempolvó la novela que le habían rechazado para reescribirla y, finalmente, publicarla. El resultado fue *While Gods are falling (1965).* Después vendrían *The Schoolmaster (1968)*, *The Dragon Can't Dance (1979)*, y *The*

Wine of Astonishment (1982), todas las cuales son la crónica de la lucha en la vida diaria de los trinitarios. Todas las obras de Lovelace plantean las dificultades derivadas de la herencia de la esclavitud y alertan sobre las nuevas formas de imperialismo tanto económico como cultural, reestructurándolo en dos nuevas formas de una búsqueda mayor: en primer lugar la búsqueda de uno mismo más allá del papel impuesto por los otros y, en segundo lugar, la lucha por el reconocimiento por el respeto y por la reparación de los humillados, intentando hacer un todo de una historia contada de manera fragmentada.

La continua crisis de la gente causada por la experiencia de la esclavitud y la degradación, han sido las fuerzas motrices en el trabajo de Lovelace y una de las razones por la que se ha convertido en uno de los autores más respetados del Caribe. Tras la publicación de su quinta novela, *Salt* (1997) y de la concesión del Premio de Escritores de la Commonwealth, se implicó personalmente en una campaña para la reparación de la memoria de las víctimas de la esclavitud. Para él, la reparación es más urgente que la lucha por el poder político e influencia entre descendientes de africanos e hindúes en Trinidad. Para él, los distintos grupos étnicos que componen la sociedad de la isla deben empatizar con el sufrimiento de los demás, sin obviar experiencias diferentes. «Se trata de la dignidad humana, de cómo la gente de una comunidad puede tratar con otra, de cómo una sociedad puede liberarse a sí misma de su pasado. La reparación no es sólo para las víctimas, también lo es para los que inflingieron el mal, y para los que no hicieron nada por remediarlo. Hay que tratar las humillaciones sufridas en el pasado si queremos seguir avanzando».

El autor intenta comunicar una mínima parte del sentido de violación de la esencia del ser humano que lleva implícita la esclavitud, de la sensación haber perdido la tierra natal que tenía el africano deportado a la fuerza: «En ese lugar sentía completamente ajenos el cielo, el terreno, los caminos, la forma de las hojas, el olor de la tierra, a su propia gente en ese hogar de acá. No conocía para nada sus bailes, sus cantos, su lenguaje. No tenía idea alguna de la pérdida que había sufrido...

¿Cómo vas a vivir en libertad con gentes cuya esclavitud conviertes en la base política de tu colonización? Cuando la rebatiña

por poseer la tierra se torna en un afán por esclavizar al prójimo, cuando la ley, tu propia ley, dictamina que en cuarenta acres que posee un blanco es menester que tenga por lo menos un esclavo, y que por quince acres de tierra cada mulato libre tiene derecho a un solo esclavo. ¿Cómo vas a darle libertad a un pueblo al que desarraigas del terruño donde nace y lo obligas, contra su voluntad, a entregarte su labor por espacio de trescientos años? Tales eran las preguntas que los habitantes blancos de esta isla se veían llamados a contestar (...)».

La primera parte de la historia del Caribe, como la de la novela, gravitó en torno a la lucha contra la deshumanización implícita en la esclavitud. La segunda, se puede decir, empieza con la emancipación y se centra en procurar la libertad a la gente. Trinidad y Tobago se puede tomar como una comunidad representativa del resto del Caribe. Típicamente antillana, habitada por gente llegada de otros territorios del Caribe y por africanos del continente, hindúes, chinos y europeos. Fue uno de los últimos territorios en ser colonizado; rico en recursos naturales y con una cultura que ha producido estilos propios, como la percusión llamada *steelband*, como el calipso, etc. En su pequeño territorio aparecen diversas instituciones africanas como Changó y Orisha junto con elementos y expresiones religiosas de la India.

La de Trinidad es una sociedad compleja y cosmopolita, compuesta en su mayoría por descendientes de africanos e hindúes, seguidos de minorías de chinos, libaneses y amerindios mezclados con los africanos. Los europeos llegaron como conquistadores, administradores y agricultores. Los africanos como esclavos. Los hindúes cono siervos contratados a plazo fijo en los ingenios azucareros. Tras la emancipación a los europeos les pareció más ventajoso importar mano de obra de la India en lugar de hacer frente a las dificultades que planteaban los africanos liberados. No se les compensó de ninguna forma por la humillación a la que se les había sometido y después de usarlos, les abandonaron a su suerte para sustituirlos sin más por los hindúes como nueva mano de obra de la industria azucarera.

Esta situación generó tensiones entre los africanos quienes eran el blanco principal del oprobio de los colonos por haber luchado contra la esclavitud y, los hindúes, quienes a los ojos de los negros

habían venido a cosechar los frutos de lo que ellos habían sembrado. Bajo la superficie de estas relaciones se esconde el resentimiento, la competencia, la victimización, la vergüenza y la culpabilidad. Lovelace señala que en lugar de favorecer un ambiente fecundo en aportaciones y diversidad, las tensiones han consumido la energía de Trinidad enfrentando a cada grupo y poniéndolo a la defensiva y minando la fuerza creativa con la que podrían encarar su futuro.

Para el autor los europeos fueron los principales beneficiarios de la esclavitud africana y carecen de la autoridad moral para afrontar el futuro. Por su parte, los hindúes llegados a la isla sólo recientemente, no están suficientemente arraigados para hacerlo. Serían los africanos los más apropiados, teniendo en cuenta que fueron ellos, más que ningún otro grupo étnico, quienes tomaron la liberación como tema central de su existencia y quienes sentaron las bases para una nueva sociedad. Fueron tan perjudicados por la antigua, que necesitan una nueva. Lovelace considera imprescindible restaurar la condición humana íntegra de los agredidos y de los agresores, de quienes han sido lastimados y de quienes, por haber lastimado a otros, se han lastimado a sí mismos. En el fondo lo que pretende y expone en su novela es una reparación que incumbe a todos y no sólo a una de las partes. Los guetos, la delincuencia, el tráfico y consumo de drogas, las familias desestructuradas, la escasa formación, son partes importantes del legado de los africanos en el nuevo mundo. Un argumento usado por algunos para justificar la perversa idea de que necesitan una especie de apadrinamiento o tutela, lo que en el fondo esconde ideas más oscuras y prosaicas que hunden sus raíces en los viejos conceptos de superioridad de la raza blanca que sirvieron como coartada al esclavismo. Es una reacción que para Lovelace responde a sentimientos de culpabilidad. Para él los culpables deben racionalizar su culpa y por ello convierten a su víctima en criminal. Tampoco se puede, según el autor, permitir que a los africanos se les siga considerando como 'antiguos esclavos', como si ello fuese una condición casi genética. En las Antillas hay registradas noventa y nueve insurrecciones de esclavos, lo cual, por una parte, desmonta la idea de su docilidad y aceptación de su situación y, por otra, evidencia que no eran esclavos, sino personas que luchaban

por su libertad y sufrían por la ignominia a la que se les sometía. En *Salt* Lovelace dice: «*'Sé que debería sentirme agradecido por la tierra que me ofrece', dijo Bango, haciendo un esfuerzo por hablar con cortesía y buscando a Miss Myrtle con la mirada con tal solicitud que me hizo sentir que sus palabras iban dirigidas tanto a ella como a mí. Y en mi mente apareció de súbito una imagen de mi padre en pie, patético y heroico frente a su columna de ladrillos desteñidos y mohosos, en un terreno que no le pertenecía. Y me apresté a escuchar la fingida modestia, el tono de autocompasión y martirio que había aprendido a reconocer como la voz de la generación de mi padre, con el fardo de su condición de víctimas y de su orgullo a cuestas (...)*».

Pero la lucha de los descendientes de los africanos por un mundo nuevo es un asunto muy complejo, para Lovelace. Aunque han sido capaces de poner el tema sobre la mesa, no han sido capaces de hacerse con los medios para lograr su propia liberación. Uno de los principales motivos es que la emancipación, el autogobierno y la independencia nunca les aportaron su total liberación y, a pesar de los hitos y logros conseguidos, nunca dieron los resultados que el movimiento parecía prometer. Para Lovelace, la aceptación de la emancipación como suceso que dio plena libertad a los africanos es la piedra angular de la traición de los negros y de los sueños que abrigaban para la sociedad posterior a la esclavitud. «Fue el suceso que puso de manifiesto las dudas y temores de los colonizadores al enfrentarse con la realidad concreta de concederles a los africanos su libertad absoluta y alentar la creación de un mundo nuevo».

En el año 1824 Lord Brougham decía en la Cámara de los Comunes: «Es por el bien de los propios negros, para respaldar su propia mejora, por lo que por el momento las cosas deben permanecer como están. Lo es porque si se les confiere la libertad precipitadamente y por medios violentos, al no estar aún capacitados para recibirla, sería una maldición y no un aliciente. La emancipación debe llegar con el tiempo...». La obra de Earl Lovelace parece el relato detallado y minucioso destinado a desmontar esas afirmaciones e ideas que subyacen, de una forma u otra, en muchas mentalidades. Es la voz de la otra parte a la que nunca se escuchaba, el detalle preciso que ofrece una perspectiva distinta desde la

cual enfocar el futuro. En *Salt* parece responder a aquellos petulantes colonos y dar un tono de realidad en la historia contada hasta ahora:

«(...) El calor, las enfermedades, el peso de las armaduras que tenían que cargar bajo el sol ardiente, las poses imperiales que debían asumir, las pelucas empolvadas que llevar, las iglesias que edificar, los infieles que bautizar, los analfabetos que instruir, los animales que domesticar, las numerosas especies vegetales que clasificar, la historia que escribir, las banderas que enarbolar, los desfiles que celebrar, los ejércitos que reunir, las cartas que escribir a la tierra natal. Y todo a su alrededor, este verdor exuberante que estallaba en la estación de lluvias y otro, de tono más sutil, que emergía en la época de secas.

Y encima tenían que soportar el barullo de los negros. La noche entera los negros aporreaban los tambores mientras bailaban en la selva. ¡Tantos bailes! ¡Tantos cuerpos lascivos que saltaban y se doblaban! No podían verlos en la oscuridad entre las sombras y los árboles, pero sí los oían. Tenían que oírlos bailar el bamboula bamboula, el quelbay, el mandingo, el juba, el ibo, el pique, el halicord, el coromanti, el congo, el chiffon, el banda, el pencow, el cherrup, el kalinda, el bongó. Para los blancos todo esto era difícil. Había días en que sólo tenían ganas de tenderse bajo el árbol del pan y refrescarse, de alzar el brazo para arrancarle al árbol un mango maduro y comérselo (...)»

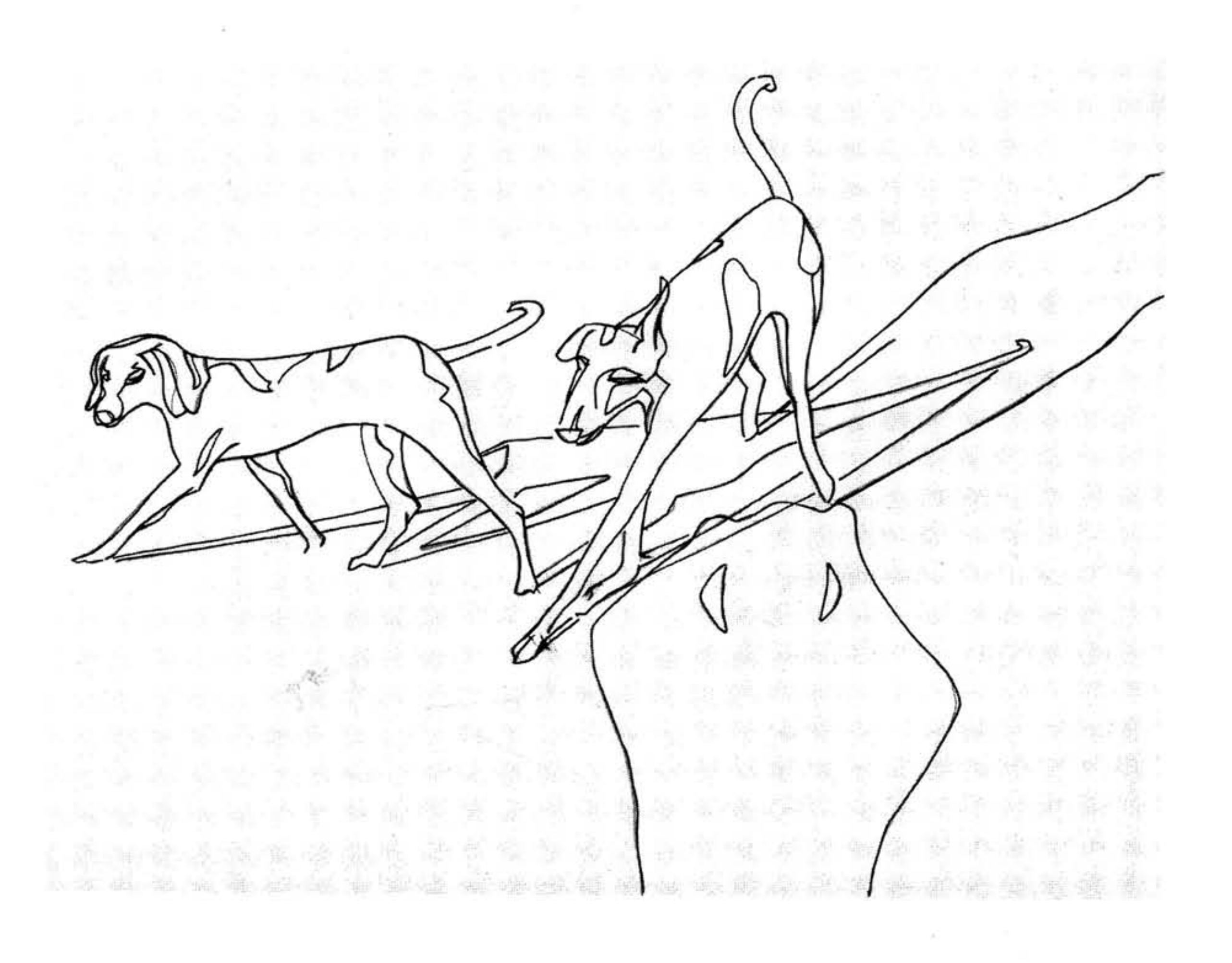

Creación



Planos

Juan Gelman

Entre pensar y sentir las
flores apagadas,
incertidumbres de la furia.
A cuánto obligan papelitos
que hacen los tramos de vivir.
En su lecho vestido,
pregonero del plomo, lo sin pecado,
todo crecido en un
valle donde hay cobardía.
Apasionadamente tiemblan
deseos contra
la perraza injusticia.
Cuando aparece la hierba fresca
que va a venir y todo
es mundo que no es,
de edad en edad se mezclan
albas y harinas calientes
en una calle del nacer a
las primicias del bosque
que se desdobla en nubes bajas.
Las criaturas de la mente salen
de su guarida con huecos.
En el viaje es costumbre saludar
a los vecinos de la humillación





Poemas

Ignacio Elguero

LA TORMENTA

He observado una luz,
escucho un ruido.
Me asomo a la ventana y miro al mundo.
Es un libro de plata
tras el golpe azulado del relámpago.
Un libro de la vida que moviese
sus hojas con el viento,
contra el viento, con él.
Ahora todo es confuso en la tormenta.

¿A dónde fue mi madre en esta noche
si en tiempos se escondía de los truenos?
¿Dónde está la señora que nos cuida?
¿Acaso ya no hay nadie
que me ayude a pasar este mal trago?

La tormenta se acerca, ahora está encima.
Se mueve la persiana, tabletea;
la trato de ajustar
pero está rota.
Por sus huecos se filtra
la luz de otro relámpago.
Me cubro los oídos
a la espera del trueno.

¿Porqué mamá no está?
¿No le da miedo el ruido como entonces?
Mi miedo era antes suyo,
¿qué herencia me ha dejado si se ha ido?

Ya no hay mito detrás de la tormenta,
ese choque brutal que desataba
la fuerza de esa luz, el estampido.

Este bramido es más
que el viento que se escapa de una nube
tras romper su dureza, sus escamas.
No hay nada que explicar, todo está claro:
este brote de fuego
y el aire enrarecido por el humo;
la boca de la nube, su condición de cueva.

La tormenta se aleja, huele a azufre.
Una parte del cielo se ha quemado
con el último rayo que ha caído.
Es de un color azul
la herida de la esfera que chorrea.
Es una llama opaca y consistente
como la ausencia negra de la madre.

EL CUARTO A OSCURAS

Se ha apagado la luz: el cuarto a oscuras.
Sólo escucho un zumbido.
Soy yo, nace de mí.
Si buscase mi imagen
qué obtendría, qué doble,
qué rostro, qué presencia.
No hay lógica ni cálculo
más allá de los límites.
Es todo figurado
y estructura difusa su sistema.
El hecho de estar solo
me entristece, me merma, me limita.

Si encendiese la luz
¿acaso el pensamiento variaría?
En este cuarto a oscuras
la noche da más miedo;
es todo más confuso
sin las formas abiertas
en este espejo negro de colores,
ausente todo aquello
que le otorga sentido a cada cosa.

Se ha apagado la luz. El cuarto a oscuras.
¿Hay luz más allá, fuera?

CICATRIZ

Tiene la cicatriz
siempre una historia.
Una forma, un grosor,
una oración, un drama.
Es un humo interior
amargo, seco;
como si no acabase
de quemarse del todo.

Somos un mapa extenso
de negras cicatrices,
de cicatrices blancas,
heredadas, cosechadas, apátridas.
De niña tú llevaste
mis dedos a tu frente
para que acariciara
la marca del columpio sobre el ojo.

Luego miré mi ombligo
como quien busca un padre,
una madre, un hermano.

He elevado una cruz.
La he levantado a lo alto
para ver si su sombra cicatriza
o se ulcera o supura.

Luego viniste tú,
o tú, quién sabe quién
para ser golpe, estigma,
tentación, abandono.

Para dejar la brecha
abierta, gangrenada.

Fue tardío saber
que todo cura.
Saber que ya tu madre
no acude con tu llanto.
Que el nombre que escribiste
en la corteza roja de aquel árbol
nunca tuvo de ti la misma idea.

LA CONDICIÓN HUMANA

Pongo mi casa aquí,
junto a la tuya.
Más allá hay otra casa
paralela a tu cerca, por el norte.
Y otra allí, junto a aquella,
al otro lado, lejos.
Más allá otras pizarras
dibujando los techos de esas casas.

Hago mi reino aquí,
con estas piedras,
y esta arcilla, este suelo;
en este libro de oro de la vida
que responde a mi dios
como uno solo.

Aquí hago yo mi casa frente al muro.
Mas mi muro no es muro sin el tuyo
pues hay una razón que los engloba
como un hecho total, definitorio.

Mi muro es valorado
porque existe tu muro.
Mi corazón también
porque tú existes.

La palabra que invocas
le da sentido pleno a cuanto hacemos.
Este gesto también, esta expresión, y el muro.

Qué lógica, qué círculo
en una relación contradictoria
me lleva junto a ti
mas me condena.

Cada vez que te nombro te reinvento,
doy valor a los mitos
y te vivo de nuevo en el lenguaje.
Ahora me tumbo aquí, sobre estos prados
que se extienden delante de mi reino.
Bosques, mares, montañas,
formas, color, temperatura
en una conjunción de espacio y tiempo
que le dan el sentido a cuanto veo.
¿Qué forma es esta que la tierra habita?

Luego tú tras el muro,
forma final, también paisaje,
dotándome a la vez de perspectiva.

UN LUGAR HABITADO

De dónde viene el viento
de esta tarde. Este viento
que agita la madera,
que levanta las dunas,
divulga los sonidos
y remueve las hojas a su paso.
Este viento que es luz
cuando se agita
como el vuelo de un pájaro en verano,
al verdor de las sombras,
filtrándose a través de cualquier grieta.

Dónde nace este viento
con su rumor de ramas
que hacia la transparencia
nos conduce; un rumor
que a las playas nos lleva
al tiempo que evocamos
el color de sus conchas.
Todo sucede aquí, junto a este sol,
muy lejana la lluvia,
su palidez de otoño.

Dónde se curva el viento
hacia nosotros,
qué sendero de higueras y eucaliptos
transita en su corriente.

Qué discurso de aromas
nos acerca este viento
en esta tarde,
cubriéndonos de arena,
poniendo plata y oro en nuestras bocas ©

Tres poemas

Sonia Betancourt

EJERCICIO DE LA DOBLE

Hago el ejercicio de la doble,
la del dialecto ensayado en el letargo del exilio,
la que puede transitar los dos lados y volver
farfulladora y alegre
con un gato maltratado entre las piernas.

Soy la adolescente proscrita y cruel
y la sensible del diario de Anna Frank.
La que traiciona a sus hermanas
por un beso de columpio
y salva a sus amigas
por un cigarrillo a la intemperie.

Soy la madre y sólo madre,
la que desteje su aroma de molusco
para alumbrar el nacimiento de su hijo,
la ninfa que se evapora, la matrona despeinada.

Soy un hombre también. Por fin soy un hombre,
un muchacho fijado al deseo del héroe
y el buscador de amparo, el travestido,
el maquillador de la mejor actriz.

Y Mr. Hyde que mece en los brazos a un niño,
el horror y su forma rebuscada de sinceridad.
Soy la preferida de Lewis Carroll
y la desposada de Nosferatu,
martirizada y perpetua,
dispuesta a morir.

Hago el ejercicio de la doble,
la dos veces nacida,
la dos veces invisible.
Entretanto, mi desacuerdo sueña
con el signo de ser nadie.

CANCIÓN DEL ABISMO

La nada no es más fácil de alcanzar que el absoluto

Albert Camus

Nadie me salva de mí.
Me veo inflamar un dolor
que me transfigura hasta enloquecer.
Así voy subrayando mi abismo,
trazo las líneas de su apabullante flagelo.
Caigo del hemisferio izquierdo del mundo,
como si me abandonara el disfraz del equilibrio.

Nada es suave en el mirarse,
ni siquiera el recuerdo
de unos zapatitos de charol,
el fácil discurrir de tu beso
en las solapas blandas de mi boca,
la puerta giratoria
en la que de pronto tuve miedo.

Una oruga indiscreta atraviesa mi necesidad.
Corro hacia mí, envuelta en mí
me convierto en un ser irresistible,
convocado por su desfiladero.
Soy tajo y cuenca,
la quebrada insuficiente de un campo
donde busco los rostros de mi corazón,
devueltos de mí en el peso de una piedra.

Por eso invento a otro
que abre las puertas,
que descorre el telón,
que sostiene el escenario
o propone una calle cualquiera
desde la que saludo abiertamente al vértigo,
como si me atrapara una fotografía.

Invento a otro que verifica el precipicio,
la desfiguración de mi propio abandono de mí,
la fosa ilimitada de mi debilidad.
Invento a otro que justifique mi insignificante derrota,
porque no soporto
que mi desvelo de ser todo
coincida irónicamente con la nada.

EL BESO

El beso gira sobre nuestras cabezas.
Empezamos por pensar el beso,
por amasar la figura oblicua de su roce absoluto.

Un beso se construye en la garganta del abrazo,
o tierno pasea con zapatos de escuela
por la estrellita de una falda intermitente.

Un beso quiere comerse mi límite,
intercambiar el sabor de dos astrologías.
Y es tan triste el beso que no es,
aquí parada frente a la boca
enredada por el miedo.

El beso pronostica la trayectoria de mi cuerpo,
y tal vez profetiza contra un velero sin adiós.
Inmortaliza un tiempo fascinado,
ese momento de besar que se disuelve
bordado en el pecho frío de la eternidad.

Bella y durmiente espera esta hormiga
el beso que flagele su estatura,
cabe la muerte en ese beso,
crece la araña en su escondrijo,
en la caída toda lengua propone
su sapito de humedad.

Abre su grifo de luciérnagas el beso de Judas.
De la estatua se despierta el labio de Rodin.
Muero por ese beso fresco que sorprende
con una manzana en tu boca.

Alentado por esa madeja enrojecida,
vuela un atardecer a mi cuerpo
que por fin se desvanece con el beso.

LA VIE EN ROSE

La vida es absolutamente rosa.
Mirada de cerca reproduce un fraktal portátil,
la fructosa de una granada, un algodón de azúcar.
Huele a colonia de bebé y se elastiza como el chicle.
Es un gran chicle de fresa que sucede
en los primeros segundos de la boca.

La vida,
asombrada de paralizar su pincel
en el ramillete de la novia.
La vida,
coloreada por un diseñador de cocinitas,
sumergida en un lago de Senegal,
pensada por un amante de Tokio.

La vida es la infancia agitada,
un cordón de jóvenes gacelas
que muestran sus encías al atardecer.
El salmón crudo que despierta en la boca
después del amor,
los arañazos débiles de una herida que se cierra,
el tono pulido de la sangre lavada.

La vida es como la muerte, absolutamente rosa.
Nacemos del rosa de un sexo inflamado
y vamos al rosa de la tierra y el mar.
Al rosa de la ceniza, con su pétalo latente,
al fucsia de los tulipanes, al cuello de los flamencos,
al neón de los ojos de los roedores, a las huellas del coral,
a las patas de los avestruces, a la voz de los delfines.

La vida es rosa, melancólica y magenta.
La vida no es más que el amor.
La primera caricia, la primera mordedura
de la piel en la piel ©

Punto de vista

«Álogos»: Letras en la red

Santos Sanz Villanueva

Las escépticas consideraciones de Manuel Vázquez Montalbán sobre el futuro de la literatura recogidas en *El escriba sentado* (1997) y *La literatura en la construcción de la ciudad democrática* (1998), sus últimas recopilaciones de ensayos, condicionaban el porvenir de las letras a su capacidad de regeneración. Para sobrevivir –pensaba el creador de Pepe Carvalho–, habrían de adaptarse a los nuevos tiempos, aceptar otros «códigos e imaginerías» procedentes del entorno audiovisual y admitir una condición mestiza que asimile materiales no literarios. Parece muy razonable esta percepción del escritor catalán y eso que se limitaba al influjo de los mass-media, las series televisivas o los videoclips, y no pudo tener en cuenta la gran novedad de los últimos años, la escritura en la Red y el surgimiento de la blogosfera, actividad hoy de dimensiones mareantes. Varios millones de blogs en el planeta en todas las lenguas y decenas de miles, seguramente, en castellano abren inéditas formas de comunicación.

De todo hay en la blogosfera: autoliberación, maneras de matar el aburrimiento, chascarrillos, perentoriedad de encontrar interlocutores..., pero, en general, picoteando en estas páginas del ciberespacio se observa la voluntad extendida de los blogueros de ser escritores. Se trata de una clase particular de escritores, a reservas de que antes o a la vez sean escritores librescos. Nos hallamos ante un fenómeno sin antecedentes, el de escritores a quienes se les

---

GREGORIO LURI: *El café de Ocata*; José Miguel Ridao: *Blogueína*; Aurora Pimentel Egea: *Fernanda, las magnolias y el rey mago*, 161 pp. y Joaquín Alegre Herrera: *Ovejas y cabritos*. Todos ellos en la Editorial La Isla de Siltolá, Sevilla, 2010.

abre un mundo más amplio que el de la publicación en libro. Hernán Casciari, pionero de la blognovela, aseguraba que «Las posibilidades literarias en una bitácora son infinitas». Así lo recuerda el expertísimo y atentísimo cronista del desarrollo de post, blogs, twiters y toda esta ultimísima tecnología Leandro Pérez Miguel en su blog de gentedigital.es, a la vez que plantea con desenfado una cuestión básica: ¿qué fue antes, el huevo o la gallina? –se pregunta–, ¿el blogero o el escritor?, ¿los post o el libro?

Dejemos aparte las blognovelas, alguna muy interesante (pienso en la novela multimedia *Tierra de extracción* de Doménico Chiappe), y vengamos a los blogs. Tres interrogantes se plantean de inmediato: ¿el autor de blog concibe su trabajo como una actividad final?; ¿el autor de blog es escritor en el sentido convencional de artista y creador verbal que se aplica a esta palabra?; ¿se ha logrado alguna forma de escritura específica de la red? Responder a estas cuestiones requeriría amplio espacio y documentación y ahora las planteo a propósito de una curiosa y valiente iniciativa de la editorial La Isla de Siltolá. Esta sevillana firma ha sacado una colección rotulada con el neologismo «álogos», término que designa un comentario a una entrada de un blog y toma prestado del blog de J. Sánchez Menéndez. En realidad, la colección no contiene «álogos» sino selecciones de textos de blogs. Firman los cuatro títulos iniciales de la serie Gregorio Luri (*El café de Ocata*), José Miguel Ridao (*Blogueína*), Aurora Pimentel Egea (*Fernanda, las magnolias y el rey mago*) y Joaquín Alegre Herrera (*Ovejas y cabritos*), quienes recogen en ellos páginas de sus respectivas bitácoras.

Poca obra anterior publicada en libro tienen estos autores: Alegre Herrera sólo había dado conocer antes un «anticipo» de sus memorias y Ridao y Luri nada más cuentan con trabajos profesionales. Pueden considerarse, pues, escritores de blog puros. Los libros ahora editados recogen la variedad inacabable de materia que alberga la blogosfera. Además, de la multiplicidad de enfoques que muestran se deduce la imposibilidad de caracterizar un tipo de escritura a partir de su condición de escritura en la Red.

Joaquín Alegre aporta páginas procedentes de «Majao público», blog de corte reflexivo con tendencia ensayística y con dedicación especial, casi excluyente, a asuntos relativos a lo jurídico,

lo religioso y lo trascendente. Las partes del libro (Ideas, Creencias, Ocio y Negocio) señalan ese contenido. El apunte improvisado de inmediatez que parece requerir la escritura bloguera se convierte en comentarios muy cultos, llenos de referencias clásicas y aun de citas en latín, y el autor habla de Santo Tomás, Julián Marías o García Morente, o de su afición de bibliófilo. Es un tipo de bitácora especulativa, cuyos análisis, eso sí, se ciñen a una medida breve, de entre una y dos páginas. Ésta sería la única o principal huella que el soporte deja en la escritura.

Esta relativa unidad temática se convierte en variedad que apunta a una auténtica miscelánea en las entradas seleccionadas de «Máster en nubes», poético marbete del blog de Aurora Pimentel. La forma del libro podría responder a un dietario reflexivo, no noticioso, o escasamente noticioso. Conviven lecturas literarias, poemas y prosa poemática, algo de costumbrismo, notas con sabor autobiográfico quizás simulado, y también ficción, en forma de microrrelatos o de estampas. Algún mensaje de carácter privado conecta con la interactuación del blog. En general, Pimentel revela una escritura cuidada, con un humorismo fino (en las antípodas de la sal gruesa de Ridao que a continuación anoto). No es la escritura instantánea y poco meditada que la repentización inherente a la bitácora parece requerir. (Un paréntesis al menos sí exige el prólogo de Ouka Leele: flaco favor le hace a su amiga Pimentel enhebrando una sarta de trivialidades, lugares comunes, hipérboles sonrojantes y sedicente literatura. Un horror).

Una fuerte base cultural y una temática también culturalista sostienen las entradas del blog «El café de Ocata» de Gregorio Luri. El libro, de igual título que la bitácora, es fiel a la concepción de esta página virtual como cuaderno de apuntes. Los apuntes tienden a la reflexión y persiguen antes el alcance intemporal que la anotación efímera. Algún dato anecdótico aporta proximidad a los comentarios y cierra una noticia privada, el nacimiento del nieto, que le proporciona un tono cálido. Por otro lado, Luri escribe una prosa cuidada, ágil, más expositiva que conversacional.

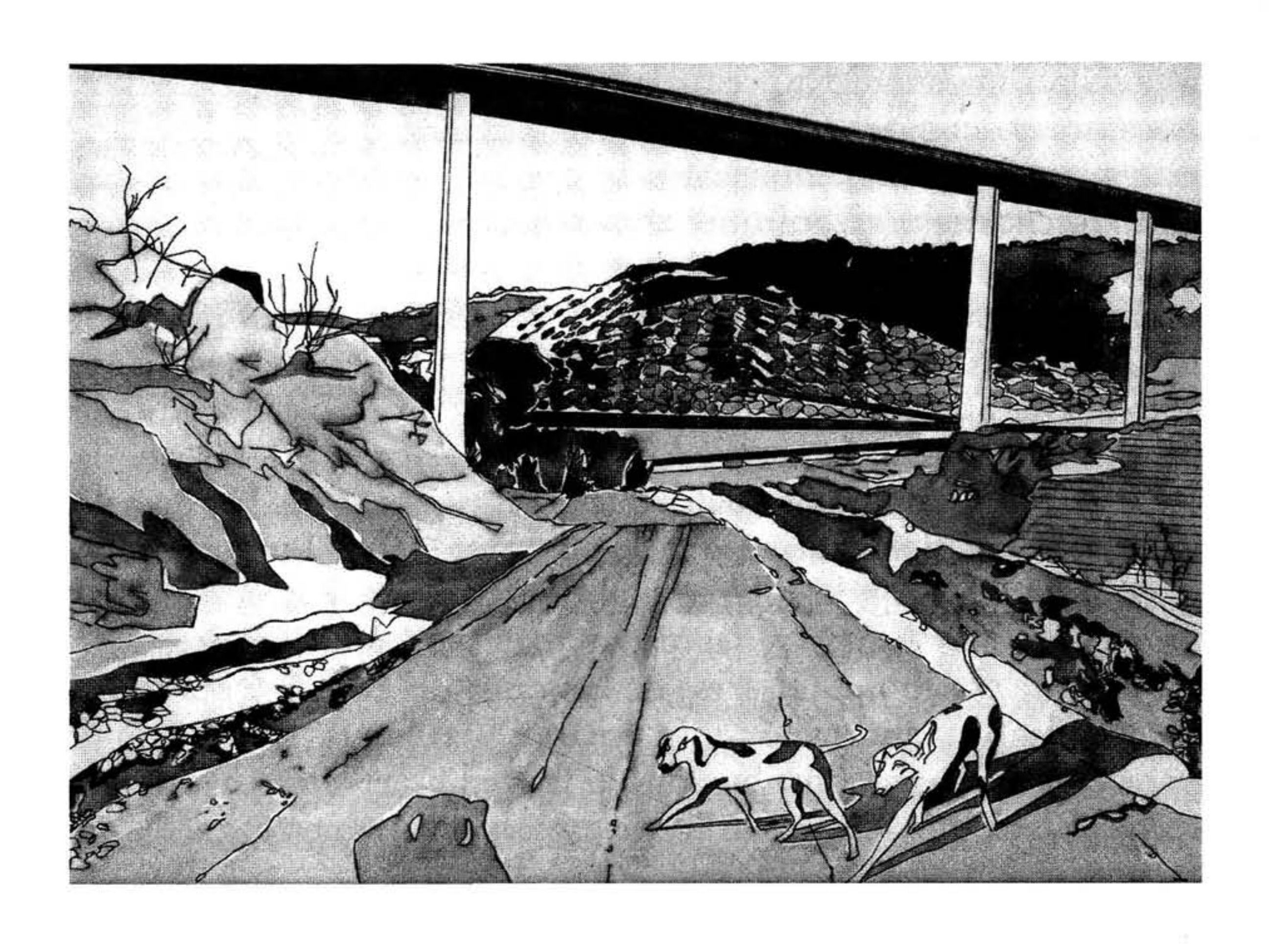
José Miguel Ridao muestra en *Blogueína* (medio centenar de breves entradas de la bitácora «Por estos andurriales») una gran proximidad a la escritura en la red, al punto de que parte de los

textos seleccionados son, aplicándoles un término de la crítica académica, metablogueros, consideraciones sobre los propios blogs. En la entrada titulada «Reflexión» comenta el origen y carácter de su blog: pensó al principio –dice– que sería «como un diario personal pero en el Internet», cauce para anotar «mis ocurrencias y también mis cosillas», y no le importaba «escribir chorradas varias», e incluso escribió entradas «sentado en el trono y con el portátil apoyado en el bidé». Sin embargo, al llegar las primeras visitas a su página se planteó el asunto con más seriedad. Y en otra entrada, una paródica «Epístola de Ridao a los bloguintios» que recuerda las catilinarias contra la fea burguesía de Miguel Espinosa, observa la dependencia del medio que ya estudian los psiquiatras: «Si no tengo Internet yo no soy nada. / Ya pueden mis amigos consolarme / y decirme que hace años no tenía / móvil, ni portátil, ni una casa en la sierra. / Sin Internet todo me falta». En fin, presenta unas «bloguerías» que casi valen por un decálogo del blog («El blog es la zanahoria del escritor perezoso», dice el primer mandamiento; el segundo avisa: «No dejes para mañana lo que puedas colgar hoy»).

Blogueína se parece a un dietario de trivialidades con apuntes expeditivos y con ocurrencias, expresado todo ello con variedad formal (diálogos, versos, escenas costumbristas...). Predomina un tono de humorismo desenfadado, y se contamina de esa expresión conversacional que inunda de escatología menuda los medios de comunicación audiovisuales («Hoy por la tarde me he dormido una siesta y, hablando en plata, la he cagado»). El desparpajo lúdico del libro lleva a Ridao a la parodia simpática, por ejemplo, a la invención del «ridaiku», un haikú humorístico meritorio por su ingenio, pero deplorable por su valor, al menos en este chiste fonético malísimo: «Aquí no puedo / conectarme a Internet. / Haiku... jodersu».

El repaso a estos títulos, representativos, supongo, de la generalidad de lo que ocurre con la escritura en la Red, no permite responder por ahora a los interrogantes que indicaba al comienzo. Hay una cierta contradicción entre la escritura efímera de bitácoras y la recopilación en libro con propósito de perdurabilidad. Los autores siguen pensando con registros y códigos literarios librescos. Y no se detecta ninguna forma de escritura específica,

una nueva manera de expresar los contenidos. En buena medida, los autores acogidos por esta elogiable iniciativa editorial renuncian a la escritura repentizadora de la red y eluden la fungibilidad e intrascendencia, rasgos que, por otra parte, no serían privativos de los blogs, tal como están las cosas en el mundillo literario en este momento. Lo único distinto, lo verdaderamente diferenciador, no son contenidos ni formas, sino los soportes. Hoy por hoy, solo hay una literatura, la libresca, y nada más cambia el medio de difusión: el libro o la www. Así, los efectos renovadores que la Red prometía son más virtuales que el propio soporte. No deja de ser curioso y significativo que los autores, salvo Luri, adopten para el libro un título diferente al de sus blogs. Permite la Red publicar a más gente, y dar cauce material barato al deseo de muchos de escribir, y liberarse de la tiranía del editor, y esa será a medio plazo su aportación más notable a las letras. Es esa es, me parece, la solitaria contribución de la Red a las letras hasta esta fecha. Claro que este es un juicio provisional: abierto queda un futuro imprevisible



Una estancia moral en la vida

Antonio Lucas

(A la lumbre de José Manuel Caballero Bonald)

En la escritura de José Manuel Caballero Bonald he hallado siempre el pálpito poderosísimo de lo extraño. Desde mi primer acercamiento a su poesía, con 15 o 16 años, hasta las calas en sus fastuosas memorias de escritor muy vivido, selecto de vida y riguroso de obra. Pero sospecho que digo extrañamiento refiriéndome a su trabajo cuando en verdad quiero decir anomalía. Me explico: Caballero Bonald es uno de esos autores, tan escasos, que ha asumido su condición de inquilino del idioma en dirección contraria, ajustando el mundo a su cadencia, levantando un territorio de vigor a solas, con cierta épica de náufrago, de algún modo indiferente en lo poético al compacto dispositivo que la terca crítica litereraria española asesta a la mecánica compacta de los grupos. El suyo fue el de aquellos que dieron cuerpo, madrugada y voz a la Generación del 50.

Caballero Bonald, junto a Francisco Brines y Carlos Sahagún, es uno de los últimos testigos activos de aquellos días. Y de entre todos él es, sin duda, el que ha armado una literatura más singular, muy a solas, rechazando ese mal vicio de ir en volandas de la generación que tienen las generaciones. Reclama el derecho a pertenecer al 50 de un modo diferente, como eslabón en lo que el grupo tiene de celebración colectiva y, a la vez, como una manera de estar solo. La poesía de Caballero Bonald detona lo tribal y busca lo impar. Viene de una raíz barroca/gongorina, de la estela de Villamediana y Sotomayor. Pero viene antes de Juan de Mena y su *Laberinto de Fortuna* (297 estrofas de una modernidad asombrosa en un poeta prerrenacentista). Y desde ese frente encuentra el surrealismo más tarde, y de pasada la poesía social,

y en definitiva construye su voz, que es una secuencia de tradiciones bien asimiladas, pero también una búsqueda de contaminaciones nuevas, de sumar para su alfabeto todas esas felices bastardías del idioma, aquí y en Latinoamérica, donde el escritor ensanchó el cauce de su obra, abrió su territorio narrativo (tan necesario, tan coherente) con *Dos días de septiembre* y empezó a sedimentar una memoria más rica y compleja.

Creo en Caballero Bonald como uno de los escritores de su generación mejor amueblados por dentro de literatura, de poesía, de vida, de inteligencia. He leído varias veces la secuencia de su escritura poética desde *Las adivinaciones* (1952) hasta *La noche no tiene paredes* (su último libro, de 2009). Y lo que ahí habita es un poeta implacable, sin concesiones, que establece una intensa y auténtica relación lingüística con el mundo, una estancia moral en la vida, insobornable. Una voz auténtica que se difunde hacia afuera como una iluminación de lo oscuro, como una íntima espeleología por el hombre que piensa, que siente, que dice, que protesta.

De ahí la cada vez más nítida conexión entre los poemas de Caballero Bonald y una parte de la nueva generación de poetas en marcha, esos que van desde finales de los 60 a mediados de los 80, aquellos que plantean individualemente una pluralidad de alternativas al realismo de primer grado, que no temen en el poema a la palabra misterio, que no se escandalizan de la complejidad, de la exigencia rítmica, de la densidad imaginística, de ese material que impulsa la poesía de Caballero Bonald, que es una contraorden necesaria al estrecho cerco de una realidad degradada, anexionada a la estupidez, para convertirla en una exigencia fabulosa, en tono y ritmo singularísmo, en emoción reveladora, no sólo como estímulo, sino como actitud y redefinición de la vida, de lo real. Y eso nos abruma de autenticidad.

Caballero Bonald no refleja, recrea. Exhibe, muestra, enseña. Nunca calca. En *Diario de Argónida* dice que «evocar lo vivido equivale a inventarlo». Yo también lo presiento así. Al menos así lo veo en casi todos sus libros. En *Las adivinaciones*: «Me persigo a través del rastro del pasado», escribe. En *Las horas muertas* y antes en *Memorias de poco tiempo* está el poeta que busca su sitio y a la vez se desmarca. Y, como Gabriel Miró –un escritor que a él

y a mí nos gusta–, dice las cosas por insinuación. *Pliegos de cordel* es otra cosa. La tentativa de una poesía de desacuerdos que se quiere mostrar con cierta claridad, mecida también por el espíritu de un tiempo concreto donde se reclamaba del escritor el certificado literario del compromiso antifranquista.

Pero creo que la pulsación plena de Caballero Bonald viene con *Descrédito del héroe* (1977) y después con los poemas en prosa de *Laberinto de Fortuna*. El primero de los libros que acabo de citar presenta un conjunto de textos que vienen dictados desde zonas lejanas, voluptuosos de verbo, vibrantes, y dejan ver algo que está en Caballero Bonald como un blasón: la certeza de un desamparo ante el mundo, pero un desamparo vitalista, que se resiste a claudicar. Su poesía es aquí también concepto y está apretada de sentido. Tiene en lo telúrico el punto de partida. Y desde ahí va embarcando los hallazgos, desordenando todo aquello que puede haber de banal en las palabras para darle al idioma un rumbo nuevo, un misterio más abierto, una oscuridad que nos ilumina de un modo impredecible, excitante. Igual que en otro título capital del Caballero Bonald de plena madurez poética, *Laberinto de Fortuna*, con el que nos adentramos en los ritmos sugerentes de una hermética conjura que se va descifrando poema a poema, y así nos va descifrando también a nosotros. Sin saber en verdad cómo funciona la propia ejecución del texto, algo hace que resulte alucinante el trayecto por sus páginas. Poemas en prosa, que no prosa poética. Un libro de riesgo que de algún modo, si lo leemos con atención, podría rectificar la cartografía rasante trazada por algunos críticos de manual sobre la poesía de los años 70.

Y después uno de esos silencios al que es tan propenso Caballero Bonald entre sus entregas poéticas. De 1984 hasta 1997, cuando publica lo que ya podemos considerar el tercer pabellón de su obra –tan coherente, por otro lado–, donde aparece un escritor de sabidurías alquitaradas, conformado hasta ahora por *Diario de Argónida* (uno de los libros con mejores versos finales de las últimas décadas en la poesía española), 'Manual de infractores' y *La noche no tiene paredes*. Insisto: es ya el poeta sabio, pero sobre todo el hombre libertino, el desobediente, el insumiso. Es decir, todo aquellos que es conquista del ánimo... El ciudadano indignado por la mediocridad circundante, la hipodresía, el detritus

generado por una sociedad regida por intereses y oscuros poderes letales... Indignado, decía, por las trampas de un presente abaratado. Y la poesía es una forma de esquivarlo, de redibujarlo, de mejorarlo. Es aquí cuando Caballero Bonald conecta, de nuevo, con los síntomas de una parte de los poetas jóvenes españoles de hoy. Pero no desde una malentendida recuperación de la poesía social del 50 y años anteriores, sino más bien desde el germen de la protesta (que viene cargada de enorme exigencia estética), desde el zaguán de las palabras que van a ser dichas en voz alta como desafío a lo mezquino.

Y en esta operación no viene a contar historia alguna. Pues los poemas de Caballero Bonald no narran, sino que evocan. De ahí su potencia. Son la invitación a pensar sin temor, asumiendo lqa soledad y el sobresalto. A sentir sin miedo la dinamita de las emociones, de las indignaciones. Sin dogmas. A dejar ver en la poesía el aullido de la libertad, la lúcida voluntad de decir las cosas de otro modo

Siete calas en la poesía de Mario López

María Rosal

Volver a la obra de Mario López es siempre un agradable paseo por el universo poético del poeta de *Cántico* que sabe ofrecernos nuevos matices en el caleidoscopio del paisaje más íntimo y por ende más universal. Ya en las Jornadas de Homenaje al poeta, celebradas en Bujalance en 2004, nos acercamos a su obra analizando entonces el sentido de la pérdida[1] en la poesía del poeta cordobés. Volvemos ahora a ocuparnos de su obra desde una perspectiva quizás complementaria pues el objeto de estudio lo constituye el tema de la pérdida suprema, es decir, el paso del tiempo y su compañera: la muerte. En este sentido entendemos que el tópico latino del *Ubi sunt,* tan presente en su obra poética, va mucho más allá de la interrogación o la nostalgia y se constituye en hilo conductor en el que cobra especial importancia la reflexión sobre el transcurrir de la vida y los sucesivos desprendimientos a los que ésta obliga.

Hemos seleccionado para nuestro estudio siete poemas que recorren la cronología poética de Mario López, desde 1947 hasta 1982. Calas poéticas que cubren una amplia franja vital de treinta y cinco años en los que, desde la juventud a la madurez, permanece el tema del paso del tiempo, una de las constantes de la poesía, y que en el poeta de Bujalance se presenta de manera serena y metafórica, aunque sin obviar alusiones directas al momento fatal,

---

[2] Rosal Nadales, María (2005): «*Ubi sunt*: Metáfora de la nostalgia en Mario López» en *Homenaje a Mario López,* Córdoba, Diputación. Delegación de Cultura, pp. 125-129.

al transcurso inexorable de la vida, lo efímero de las vanidades mundanas o el poder igualatorio de la muerte. Y todo ello inmerso en la más profunda tradición literaria española de la que encontramos múltiples referencias intertextuales desde Jorge Manrique a Antonio Manchado, sin olvidar el valor simbólico de las cenizas en una representación teatral emparentada con el más genuino barroco, de Góngora a Calderón.

Afirma Guillermo Carnero (1997: 21) en el prólogo a la *Poesía* de Mario López que su voz es inconfundible por ser «el más reconciliado de todos [los poetas de Cántico] con la realidad, el más integrado en un mundo que tiene, aun en sus manifestaciones más humildes y cotidianas, calidades de espectáculo». Y es así en el tratamiento que proporciona al tema del tiempo y a los que podemos considerar argumentos asociados a éste como la pérdida de la juventud, la soledad, el recuerdo, o la conciencia de la muerte. Sin embargo, no encontramos en Mario López la angustia por el paso del tiempo asociado a la pérdida de juventud ni el temor por la soledad, sino más bien una conciencia serena que acepta como ineludible el discurrir de la vida y que reflexiona sobre el balance final, aunque sin dramatismos, recurriendo a veces a una ironía suave con las vanidades ajenas.

El primer poema al que nos acercamos fue publicado en la revista *Cántico,* aunque no incluido en libro posterior, fechado entre 1947-1948. Carece de título por lo que recoge el del primer verso «Pronto serán de niebla...». En él, el poeta se sumerge de lleno en dos de los temas clásicos de la poesía, desde el *tempus fugit* al *carpe diem* horaciano.

> Pronto serán de niebla nuestras espaldas. Pronto
> nuestra frente invadida por los hielos del sueño
> acunará un paisaje de inmóviles cenizas.
> [...]
> ¡Bebamos presurosos la luz de esas estrellas
> que hace más de mil años apagaron su grito!

El paso de los días borra los contornos tanto del que huye como del que avanza. La espalda de niebla es la espalda del tiempo, lo que

queda borroso a la vista y a la memoria, lo que necesita rescatarse del vaho del recuerdo, recuperarse del «paisaje de inmóviles cenizas», porque:

Toda muerte merece la eternidad que goza /
cuando el mármol olvida la voz del epitafio.
Porque la muerte es tierra y el corazón le vuela
su mejor golondrina cuando el latido cesa.

El tema del tiempo se presenta como tiempo real vivido y como tal vivido en el gozo. El tiempo fermentado, el que deja un rastro de luz que no puede apagarse aunque pasen mil años. Es la contemplación de un joven que aún no ha cumplido treinta años y que desea apurar el goce de la vida, en un *carpe diem* urgente y vitalista: «Bebamos presurosos la luz de esas estrellas». Pues ¿qué importa el tiempo fugitivo, si el fulgor permanece? como ya avisara Francisco Brines, en *Las brasas*. Aún así, ya encontramos en esta primera parte de la obra del poeta un concepto en el que habrá de abundar en poemas posteriores y al que volveremos: el tema de la muerte, pero íntimamente relacionada con la vida, desde la fecundidad «porque la muerte es tierra».

De *Garganta y corazón del sur* (1951) hemos seleccionado el poema «Casino de octubre» en el que un tiempo circular crea una atmósfera a veces asfixiante, en la que aún peor que el paso del tiempo puede ser la vida detenida, el tiempo remansado por la rutina y el tedio:

Calendario inmutable de días grises
suspendido de perchas o ante espejos
que el hastío fue empolvando de luz verde
junto a viejos paraguas y sombreros.

Es el retrato apagado de ese casino como un buque varado entre la niebla en el que «Se oye gemir la rueda de los naipes», símbolo de la rueda del tiempo que avanza sin estridencias, pero inexorable.

Tiempo atmosférico y tiempo interior bailan un vals triste y acompasado, marcado por el fraile del higrómetro que certeramente

señala «tiempo inseguro», mientras la lluvia actúa como elemento simbólico que contribuye a rubricar la monotonía. Junto a ella cumplen la misma función los adjetivos a la cal (muerta) y al casino (provinciano) que remiten a un tiempo estancado pues la cal apela connotativamente en nuestro pensamiento de manera antitética al binomio «cal viva», que reviste las paredes de los pueblos andaluces en primavera. Pero ahora no es primavera, es otoño –octubre–, y el tiempo discurre lento y perezoso, triste y gris, la gente resignada.

El decorado borrosamente barroco de espejos y artesonado, rosas de yeso azul y guirnaldas descoloridas se intensifica con la magnífica imagen que el poeta nos ofrece, plena de significación: «empañados rostros de penumbra». Las personas, como los objetos se desdibujan en el paisaje detenido del casino provinciano, en el que anida ya la muerte suprema del silencio, de las palabras embalsamadas con *rigor mortis* de taxidermista:

> Mausoleo de palabras. Salas tristes
> con gentes resignadas bajo techos
> donde anidó el otoño artesonado
> de nostalgia.
> [...]
> Tras el turbio cristal de la tertulia
> miseria ajena, temerarios juicios
> o verdades horribles tanta veces.
> Elogios de quien muer al que llega
> muerto también al grupo que comenta.

Nos acercamos ahora a poemas incluidos en *Universo de pueblo* (1960): «Los carros», «El tiempo» y «Muertos de pueblo». En el primero topamos de frente con el paisaje rural claro y diáfano, frente al paisaje urbano y al ambiente enrarecido del casino del pueblo. Ahora el transcurrir de los carros simboliza el transcurrir de la vida y su antigua asechanza.

> Los caminos no cambian, permanecen, son largos
> o cortos, nos conducen a donde no quisiéramos
> llegar jamás.

La imagen del camino conecta otros elementos de honda raigambre literaria, que apelan al lector cómplice, en el que resuenan los ecos de Antonio Machado: «El camino que serpea/ y débilmente blanquea/ se enturbia y desaparece»; o de Jorge Manrique: «Nuestras vidas son los ríos/que van a dar a la mar». En «Los carros», la rueda, semántica y visualmente emparentada con la rueda de la Fortuna, será un elemento de claro simbolismo circular, la que no ceje hasta llegar a su destino inexcusable.

Pero la visión de Mario López no es negativa, ni siquiera melancólica. Es una visión plena de comunión con la naturaleza en la que el paisaje se vuelve cómplice. El poeta se funde con la tierra en una algarabía de olores y vida mientras la niebla «perfumada» se mezcla con el olor de la leña de olivo y del pan caliente.

Resulta interesante contraponer este poema a «Casino de Octubre». La visión humana es totalmente opuesta, de manera que aquí el paso del tiempo no acumula polvo gris sobre seres y grises, sino que los hombres pueden llegar al más alto grado de fusión con la naturaleza y con la divinidad, desde la alegría de la creación como «dioses / tan insignificantes a quien ladran los perros», pero dioses al fin y al cabo. Aquí el paso del tiempo no es traumático, sino transformación vital acorde con la naturaleza.

«El tiempo» es el poema que más directamente alude al paso del mismo y sobre todo al carácter cíclico de éste, tan constante en la poesía de Mario López.

> Un año y otro año. Se traducen los meses
> a labranza y cosecha. Sale el sol y se pone.
> Los días se van quedando poco a poco amarillos
> en esos almanaques

No obstante, en la aceptación serena del fluir del tiempo, los días amarillos, casi disecados en los almanaques que las tiendas de ultramarinos regalan a sus clientes por Navidad, son al fin el abono y el escenario de otros días. «La Muerte danza para todos» su particular danza, mientras que en el poema, quizás el de más hondo alcance teatral, resuenan los ecos barrocos de Calderón o Shakespeare. Es el gran teatro del mundo en el que el hombre de a pie medita, cual Hamlet ante la calavera.

Aquí el drama no tiene más que un único acto.
El actor no se tiene que morir de mentira.
Las bofetadas duelen. Duelen también las pausas
de obligado silencio que el divino traspunte
con frecuencia nos dicta para merecimiento.
Aquí se sufre a cara descubierta.

Y de nuevo el apremio del trascurrir presuroso de la vida: «No queda mucho tiempo». Y por tanto –nos dice el poeta– sólo nos queda improvisar en un escenario donde lo trágico y lo sublime se confunde y se mancha con lo grotesco, donde el humo altivo del tabaco y del vuelo, se amansa en un reducto de cenizas.

También en «Muertos de pueblo» asistimos a la representación teatral de la muerte, pero esta vez con un aire cotidiano que elude toda solemnidad. En un tono menor, de comedia local, se nos ofrece la puesta en escena de una «local comedia», comedia con minúsculas en la que tarde o temprano el telón cae y no queda más remedio que hacer mutis en un final consabido. El poder igualatorio de la muerte es manifiesto en versos sencillos y certeros:

Muertos de vanidad o de epidemia,
de soledad política o de asco,
de cordura o de simple aburrimiento.
[...]
Muertos de pueblo, amigos y parientes.

Poder igualatorio de la muerte, pero no como señalara Jorge Manrique, entre el rico y el pobre, entre nobles y lacayos, sino entre los que quisieron medrar y lo consiguieron o los que murieron en el pequeño fracaso del minúsculo escenario de las ambiciones pueblerinas.

Por último, nos referimos a dos poemas de la obra más reciente de Mario López: «Moneda fenicia» y «El olvidado» inscritos en *Museo simbólico* (1982), en los que la reflexión sobre el paso del tiempo se vuelve más filosófica, cercana casi a la sentencia cuando presenta la moneda fenicia y su efigie borrosa como un símbolo de lo imperecedero, como el misterio de lo indescifrable, la huella que, a pesar de todo, permanece.

Su rostro
No hay memoria
de su rostro, perdido para siempre
tras el lento naufragio de los pueblos
del mar...

Es el reflejo del pensamiento del hombre que ha vivido y sabe encontrar ese destello de vida en lo que ha sido:

Ojos de estigia luz y a su trasfondo
Esa llama interior perversamente
mantenida en secreto frente al tiempo.

La meditación sobre el tiempo se agudiza en el «El olvidado» con la ironía de la madurez. Aquí la crítica a las vanidades mundanas es implacable, algo que ya había hecho su aparición en «Casino de octubre». Otra vez el casino andaluz, del que a veces nos llega el olor a naftalina que ya glosara Antonio Machado en «Del pasado efímero» o en «Poema de un día», donde el tiempo dibuja un estancamiento doloroso para quien sólo aspira a contemplarse a sí mismo en el grotesco espejo de la apariencia: «espectador absorto en propias vanidades».

¿Qué quedó para siempre...? ¿Quién recuerda ya el nombre
y extintos apellidos, cincelados en mármol
que en su epitafio rezan con romántico anhelo
de alzarse sobre el musgo tal flor de vanagloria...?
Indiferente tiempo del olvido.

La fragilidad de la memoria y de su escaso poder contra el tiempo da la mano de nuevo al tema del *ubi sunt,* que asoma tantas veces en los versos de Mario López en una aceptación profundamente humana, desdramatizada y gozosa del tiempo y su frontera.

Referencias bibliográficas

LÓPEZ, MARIO (1997): *Poesía.* Córdoba, Diputación Provincial. Prólogo de Guillermo Carnero

Entrevista



Alfredo Bryce Echenique: «Solemos ser muy injustos con la felicidad»

María Escobedo

Alfredo Bryce Echenique vuelve por la puerta grande al género pequeño, el del relato, con el libro *La esposa del rey de las curvas*, recién publicado por la editorial Anagrama, y con el anuncio de que se encuentra trabajando en el tercer tomo de sus memorias, que tras los volúmenes uno y dos de *Permiso para vivir* y *Permiso para sentir*, se titulará, si es que el autor peruano no cambia de opinión, *Arrabal de senectud*, que proviene de Quevedo. Con una obra literaria a sus espaldas que incluye novelas tan importantes como *Un mundo para Julius, La vida exagerada de Martín Romaña* o *El hombre que habla de Octavia de Cádiz*, que son insustituibles en cualquier biblioteca que quiera tener en sus anaqueles las mejores obras de nuestro idioma, y otras sobresalientes como *Tantas veces Pedro, La ultima mudanza de Felipe Carrillo* o *Dos señoras conversan* –que reunía tres novelas cortas–, Bryce Echenique no ha parado de incrementar su bibliografía con las novelas *No me esperen en abril*, *Reo de nocturnidad*, *La amigdalitis de Tarzán*, *El huerto de mi amada* –en la que volvían los personajes de *Un mundo para Julius* y con la que obtuvo el Premio Planeta– o *Las obras infames de Pancho Marambio*, además de con las dos entregas mencionadas de su autobiografía y algunos ensayos. Ahora, *La esposa del rey de las curvas* nos trae de regreso a los lectores al Bryce Echenique más irónico, lúcido y en algunos de los relatos vengativo, pues éstos son un ajuste de cuentas con ciertos episodios y personas de su pasado a los que, tantos

años después, ridiculiza con su escritura punzante, como si fuera uno de esos mosqueteros de las películas que rasgan la ropa de sus rivales con la punta de la espada. De este último libro, y de algunas otras cosas, habla Alfredo Bryce Echenique en esta entrevista en la que, como el lector verá a continuación, se revela el hombre educado pero nada condescendiente que es el autor limeño, a veces expansivo y a veces lacónico pero siempre capaz de defender sus puntos de vista con toda la contundencia del mundo.

– En el relato «La chica Pazos», el narrador dice: «si se están acercando a los setenta, les deseo de todo corazón un final feliz.» Usted acaba de cumplirlos... ¿Su estado de ánimo se explica con esa frase de su personaje?

– Francamente, no. Los cuentos se escriben muy de tarde en tarde y luego cuando hay suficientes se reúnen en un libro. He buscado el manuscrito de «La chica Pazos» y fue escrito en Barcelona en 2004. Sí, está basado en un recuerdo, pero en él prima una nostalgia de una derrota de la adolescencia sobre cualquier sospecha de que mis 70 años ya no andaban tan lejos.

– De cualquier modo, la vejez es uno de los temas que se repite en La esposa del rey de las curvas. *En ese mismo cuento, «La chica Pazos», el protagonista afirma que el amor en la madurez es casi una extravagancia.*

– Puede serlo, sí, pero yo me casé hace muy poco con una mujer joven y le soy sincero cuando le digo que es lo más sensato y feliz que he hecho en mi vida. Y me siento pralelamente abuelo chocho de unas chicas que conocí a los 5 años, sus hijas.

– ¿Hay mucha gente que, al igual que otro de los personajes de su libro, en este caso del cuento «¡Y se me larga usted en el acto!», podrían cambiarse su nombre por el de Ya Fui?

– Pues claro que sí.

«Me casé hace muy poco con una mujer joven y es lo más sensato y feliz que he hecho en mi vida»

– ¿Qué parte de autobiografía tiene «La funcionaria lingüista»? No me refiero, naturalmente, a sus experiencias matrimoniales, sino a la afirmación de que el personaje dice haber tenido muchos años la sensación de que al tener ganarse la vida con la escritura, se mataba como escritor: demasiados artículos y ninguna novela.

– Todos los escritores viven el dilema: «He vivido poco y he escrito mucho» y «He escrito mucho y no he vivido nada». Yo empecé a escribir tarde, siendo ya abogado y doctor en Letras y no me quedó más alternativa que la de vivir y escribir mucho. Lo he logrado pero a cambio de largos períodos de soledad y porque en las universidades en que trabajé en Francia, USA, y otros lugares, tuve horarios muy favorables para la escritura diaria, aunque en la ciudad de Montpellier fue tal mi soledad y tanta mis escritura (dos largas novelas, un libro de cuentos, y muchísimos artículos salieron de ahi) que al final tuve que pasar un año entero en una clínica: un atroz insomnio y mala alimentación.

– ¿A veces el fracaso, tal y como dice sentirlo el protagonista de ese cuento, es invisible para todos menos para el interesado?

– Puede ser muy cierto pero no es muy común..

– Cuando habla de mujeres que separan a sus parejas de todos sus amigos, ¿estaba pensando en la viuda de algún escritor español...?

– Pues sí, y sobre todo en uno que aún quiero mucho, pero no puedo dar su nombre porque viven todavía y sabe Dios en que lío me metería...

– ¿Ha conocido a muchos farsantes como ella en el mundo académico, gente que finge lo que no es incluso ante sí misma, amontonando libros que no va a abrir jamás mientras lee revistas del corazón?

«Todos los escritores viven el dilema: "He vivido poco y he escrito mucho". Yo empecé a escribir tarde»

– Algunos, aunque es cierto que ese relato es un ajuste de cuentas, una venganza contra una de mis esposas, hecha con crueldad y partiendo de la idea de que un escritor tiene derecho a devolver dentro de los libros los golpes que la vida le da fuera.

– *¿Y gente tan superficial como ella, como el hombre al que le irrita tanto que la RAE no exija que se escriba y pronuncie la eñe de Bologna o como el peruano que busca por toda Europa un limpabotas que le lustre bien los zapatos?*

– Kierkegart escribió que lo más importante es lo que está en la superficie. Y esos «seres» no me son en absoluto indiferentes. Los he visto y observado, a veces cotidianamente, y me partían el alma.

– *¿El episodio de los marines llegando triunfantes al aeropuerto de Nueva York, vitoreados como estrellas de beisbol por los viajeros y fumando marihuana, tiene algo de real?*

– Sucedió sí, y ante mis propios ojos. Es un trocito de realidad entremezclada con muchísima fantasía y también realidad: a lo largo de 20 años fui profesor univesitario en París, Montpellier, los Estados Unidos (tres veces: en Austin, Yale y Nuevo México), y en Lima, la última vez, al regresar por tres años entre 1999 y 2002.

– *¿Para alguien mediocre no hay nada peor que el talento de los demás?*

– Nada más mediocre y nada más cruel también.

– *¿Las mujeres, cuando se parecen a ésa de su relato, pueden ser más machistas que los hombres, al pensar que cualquier otra que logre tener éxito lo habrá conseguido pasando por la cama de un superior?*

– Muy machistas, sí, por supuesto, pero además le es indispensable mucha maldad para ocultar su frustración e infelicidad.

«Un escritor tiene derecho a devolver, dentro de los libros, los golpes que la vida le da fuera»

– *Otro de los temas que se repiten en* La esposa del rey de las curvas *es el del amor ideal. Es un tema que está presente en «La funcionaria lingüista» y en «La chica Pazos», porque en los dos parece que las personas a las que nunca se tuvo son a las que más duro resulta perder.*
– Créame que el amor ideal es muy posible, lo que pasa es que solemos ser muy injustos con la felicidad y sus consecuencias, que también pueden ser nefastas.

– *En «El profesor Iriarte» usted repite una frase que suele decir en sus conferencias: «Antes de hablar, voy a decir unas palabras.» ¿Se siente plagiado por sus personajes?*
– No, para nada. Esta frase es muy común entre los escritores, y en Lima, mi ciuad natal, hasta hoy la escucho pronunciar con cierta frecuencia.

– *¿Las personas reales somos parecidas a los personajes de ese texto, y luchamos por la cima cuando ni siquiera tenemos sitio fijo al pie de la montaña?*
– Indudablemente. Ese cuentos viene desde mi infancia, todavía en la escuela primaria. Fue una situación muy triste y que me visita de cuando en cuando, aunque yo ese colegio lo abandoné muy pronto. Lo increíble son las ironías de la vida. A ese profesor, que frecuentó en aquellos años mi casa, como preparador físico de mi hermano mayor, que fue profundamente discapacitado. Mil años más tarde yo salía de una fiesta y me topé con un ser enfurecido porque mi automóvil bloqueba el suyo. No me reconoció en absoluto, pero por vecinos que vieron el lío que armó me enteré que era psicólogo, nada menos.

– *Últimamente está muy de moda la Inteligencia Emocional, el estudio de los sentimientos y de las razones por las que una persona triunfa o fracasa, le saca rendimiento a sus capacidades o no. El*

«El amor ideal es muy posible, pero solemos ser muy injustos con la felicidad y sus consecuencias»

protagonista de «Peruvian Apollo», en el camino para ser un líder se quedó en un pobre diablo.

– Yo no lo tomaría así. Por el contrario creo que hay mucha grandeza y generosidad en esa vida tan inmensamente dura.

– En realidad, ese pobre diablo está lleno de complejo de inferioridad y acaba estando a su altura, ¿no?

– Nuevamente le digo que yo no lo siento así.

– ¿No existen más virtudes que las virtudes fingidas?

– No. Ahí sí que estoy en profundo desacuerdo. Las virtudes existen y sé palparlas muy bien en mi entorno.

– «Un viaje corto y final» explica bien su decepción con el castrismo. ¿La revolución cubana es, sobre todo, un régimen de hipócritas, que busca cubanos pobres y turistas ricos?

– Sí, pero por una causa: el provecho de una casta política llena de privilegios.

– ¿Todo poder, grande o pequeño, corrompe absolutamente?

– No es mi experiencia. He conocido, ahí donde he vivido, a gente con más o menos poder y perfectamente honesta. Claro que de la otra, también.

– También parece entenderse en ese cuento que los regímenes corruptos corrompen a los ciudadanos hasta convertirlos a la vez en víctimas y en cómplices. Todos roban, todos engañan...

– Es un resultado que incluso puede venir de una nesesidad absoluta de sobrevivir.

– ¿Usted ve en La Habana de hoy en día lo que Pablo Neruda, a quien usted cita, vio en los años sesenta en la capital de la antigua Checoslovaquia: «la tristísima belleza de Praga»?

«La revolución cubana: el provecho de una casta política llena de privilegios»

– En Cuba no hay más belleza que los propios cubanos nobles y buenos. Son amigos sin par. Neruda se refería más bien a una ciudad maravillosa, Praga, sostenida por andamios. También yo vi eso hace muchos años y después la estupenda restauración de pocos años acá. «La Habana no aguanta más» es una canción popular en que un solo hombre, el restaurador Eusebio Leal, ha logrado reconstuir calles y plazas. Pero son apenas unas cuantas. Lo demás es casi todo ruina y degradación

– *¿Cómo va la novela en la que lleva tiempo trabajando? ¿Puede anticipar algo de ella?*

– La novela va muy bien. Avanzada, pero ahora viene una temporada de viajes y me parece que es bueno que repose. Es un anti *Un mundo para Julius*. Las grandes fortunas, los verdaderos imperios económicos, jamás han durado más de tres generaciones en el Perú. Me he hartado de leer libros de historia sobre el tema. Es una implacable y muy violenta fatalidad.

– *¿Y el tercer tomo de sus memorias?*

– Puedo decir que ya no se llamará *Permiso para vivir*, como los dos primeros tomos, sino *Arrabal de senectud*, que es un título que he sacado de Quevedo.

– *Acabamos por el principio: ¿qué se siente al cumplir setenta años?*

– Vivo entre amigos que están cumpliéndolos también. Si viera usted la felicidad de esos fiestones inacablables y en lugares maravillosos... Sin embargo, mis amigos escritores en Lima son todos menores que yo: alguno no ha cumplido aún los 30. Y juntos festejamos encantados. Hace poco fue testigo de la boda de un escritor joven con una chica mallorquina que no ha cumplido los 30. Me han dicho que yo hice la fiesta. En todo caso improvisé un discurso: «Se casa mi niña», pues ella era mi amiga en Barcelona y yo

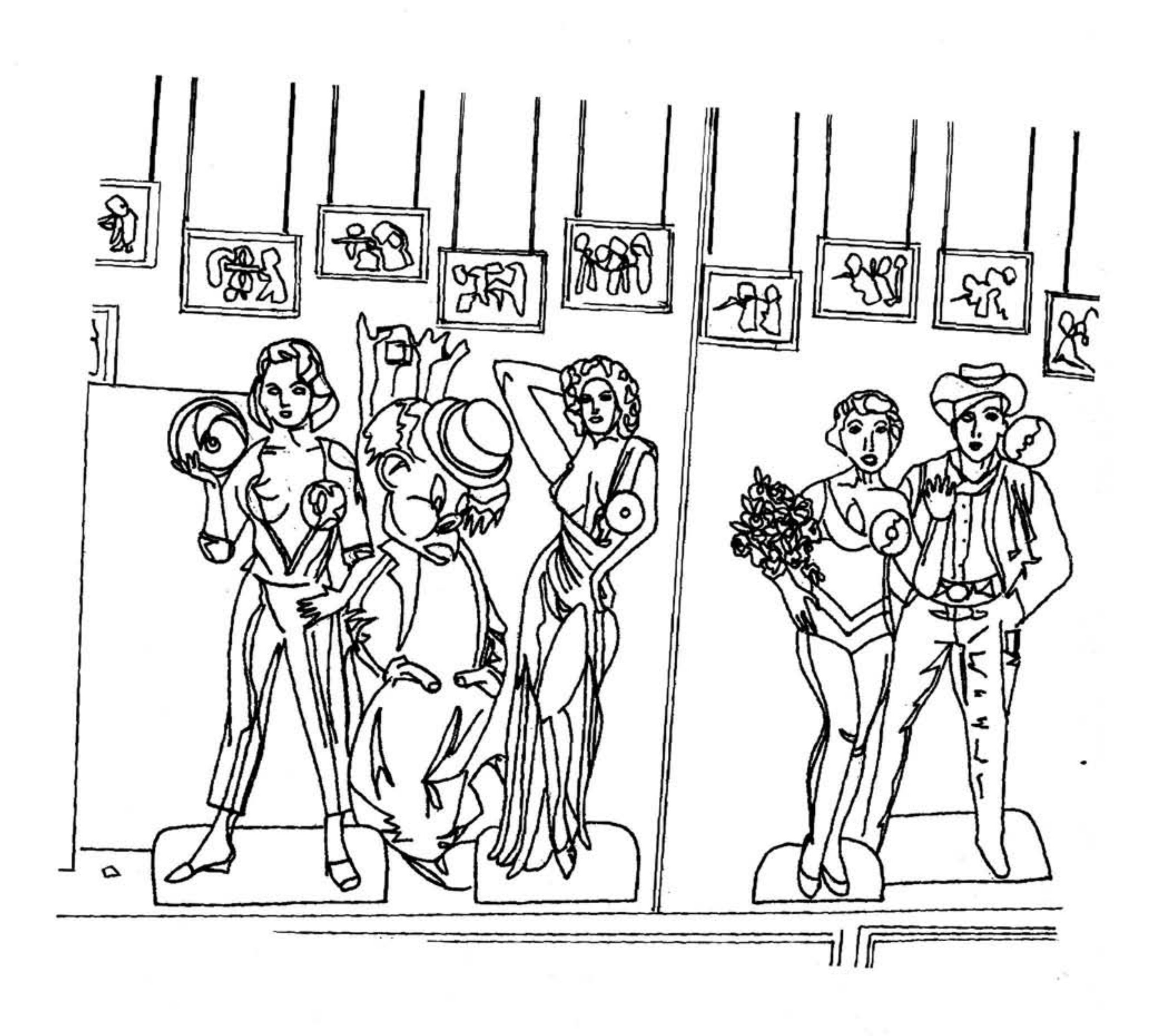
---

«Vivo entre amigos que están cumpliendo setenta años. ¡Si viera usted la felicidad de esos fiestones inacabables!»

los presenté al novio y a ella allá y además la chica asistía, siendo aún una escolar, a las clases que durante algunos años dicté en verano en Palma de Mallorca. Por últimpo canté alegres coplas flamencas: fandangos, etc., con letras para ella que improvisé. Los padres de la novia pasaron por casa al día siguiente a tomar una copa y agradecerme por todo. No puedo negar que me chocó que también fueran menores que yo... Pero, en fin, como decía Frank Sinatra: «Life, the main event» ©

CH

Biblioteca



Palabra clara, luminosa, entrañable

Noé Jitrik

Una cosa, decía Henri Meschonnic, es el poema, otra la poesía y otra lo poético. No es inoportuno preceder el acercamiento a la obra de uno de los poetas más constantes y personales de la Argentina, Rodolfo Alonso, con una consideración de este tipo, que no es tan indirecta como parece. Al contrario, tenerla presente es una buena puerta para entrar en la siempre riesgosa zona de un decir que renuncie a ser mera adjetivación acerca de toda poesía. Pero, tampoco esa sentencia puede quedar solamente enunciada: las diferencias que propone se pueden apreciar muy bien, de ahí su valor. Propone, no tan implícitamente, un abanico: del poema, lo particular concreto, formalizado, apreciable por la vista, a lo general cualitativo, lo poético, pasando por lo modal discursivo, la poesía, para algunos un género, para otros un gesto que se nutre de las posibilidades del lenguaje.

Esa precisión –se podría advertir en el deseo que la genera cierto fenomenologismo– ayuda a ver y a comprender en una obra, en ese cuerpo escrito que otra entidad, el poeta, nos ofrece como resultado de una labor que ha realizado con las palabras y que se presenta proponiendo una detención, una suspensión de las miradas que tendemos hacia las cosas, haciendo un llamado –vengan, miren, callen, escuchen– para ayudarnos a salir del flujo en el que vivimos.

Y eso que está ahí, firmado y asumido por un nombre en lo que vemos y leemos, es un «yo» de alguien, en este caso de Rodolfo Alonso, que desde su lugar real promueve, otra vez según Henri

---

Rodolfo Alonso: *La vida entera*. Prólogo de Juan Gelman. Universitat de les Illes Balears, Col-lecció Poesia de Paper, Palma de Mallorca, 2009.

Meschonnic, una diversidad de «yoes»; el primero de ellos, notoriamente, diferente de aquél, es el que está en el gesto que organiza y gobierna el poema pero dentro del poema, un agente a quien llamamos «yo poético», que no es, por otra parte, otro más, inconfundible, el «yo» del enunciado («la que *yo* amo distribuye el tiempo»). Y todo ello sucede, además, en la lectura del poema que genera otro «yo» más, el del lector que re-forma el poema –para algunos lo «re-escribe»–; luego, por fin, se incorpora otro «yo», el de quien dice algo sobre el poema, y que va a llegar a ser, ahora y aquí, «mi yo», en lo que miro, veo y leo de los poemas de Rodolfo Alonso que están frente a mis ojos. Él, después de esta proliferación, resulta desdoblado; por un lado, como ser real e histórico, en lo que ha podido hacer en su poema real e histórico y, por otro como alguien, igualmente real e histórico, que en los poemas «se» escribe.

Supongo que a partir de esta breve teoría, que guiará mi acercamiento a *La vida entera*, del brillante poeta argentino, me atreveré a hablar del «yo» poético y no del «yo» real aunque sabiendo que también hablo de éste, de Rodolfo Alonso y, simultáneamente, también de mi mismo: poco puedo, y quiero, decir directamente de ambos, ni hace falta, porque están encerrados en los poemas. Sin embargo, hay que decir que, en la medida en que es quien ha construido el yo poético y ha puesto en obra y evidencia una virtud, un don, el poeta Rodolfo Alonso constituye un enigma (a veces el psicoanálisis ha intentado determinarlo, pero no el enigma de Alonso, sino el de todo poeta) y el hablar de mí mismo estará, creo, en aquello que por ausencia me describe o define.

Y, para hablar, en todos los casos, antes ver: lo primero que se me aparece en la totalidad de *La vida* entera, incitado por el adjetivo, como si ese todo estuviera expuesto en un gran panorama horizontal, es un ritmo que brota no en los versos, sin embargo armoniosos y perfilados, sino en un espacio en constante expansión, ritmo que nace del contraste o articulación entre piezas relativamente extensas y otras breves; las extensos, de versos contenidos, a veces de una sola palabra (»En el momento / justo / en que el sol / ávido / y ciego»), como si el yo poético, pese a que la extensión es proclive a una argumentación (en «Como dos astros errantes / que se han unido por su errar / nuestros errores nos

acercan / nuestros errores nos separan», hay un esbozo de historia), no permitiera que el lenguaje se desborde arrastrando escoria («nos estamos cayendo / de la tierra» advierte en otro poema); se diría que dicho ritmo, secreto, es pura palpitación, un fluir como río remansado y límpido y no como cataratas verbales que podrían sugerir romanticismo; las piezas breves por su lado, mínimos poemas con aspecto de prosas («El viento que limpia mi corazón, que hizo rodar mi fervor por las aceras, bebe orgulloso a la salud de mi cabeza»), bien podrían ser no sólo llamados a la reflexión, a un pensamiento, lo que parece evidente, sino a un cuestionamiento acerca de lo poético; estaría diciendo, sin decirlo, que lo poético no reside sólo en el verso sino que nace en varios lugares e instancias, está en todas partes, es una masa que permite reconocer las piezas que la integran.

¿Será esa distribución, ese ritmo, la barrera contra el confesionalismo que suele desprenderse de un yo, ya no poético sino del enunciado? ¿Será eso, por exclusión del más que frecuente confesionalismo, lo que da lugar a la aparición deslumbrada, aterrada, de una dimensión metafísica? ¿Y, consecuentemente, lo metafísico es el núcleo duro de esta poesía? Y si estoy preguntando, o me estoy preguntando, ¿no será la pregunta («¿Bajo la luz de qué? / ¿Bajo qué sol?»), porque es el fundamento de toda metafísica, la articulación, lo central de esta poesía, aunque no venga necesariamente y siempre abierta y cerrada por los signos que la definen como tal? Y, de ahí, para bajar a los poemas mismos, qué clase de pregunta, podemos preguntarnos, predomina o por qué cosas este conjunto de poemas se pregunta.

Parece evidente si, como queda dicho, hay una vibración metafísica, que todo, y obsesivamente, gira en relación con la muerte, asunto que, como se sabe, es la pregunta metafísica por excelencia. Y sobre el tiempo, tanto el que se vive en la perplejidad («Lo que no me convence / es este tajo / en la garganta / en el corazón / en la memoria») como el tiempo que está perdido, eso que llamamos memoria («Una mujer se desnuda en mi memoria») en la cual el yo poético intenta («huellas de una memoria que gira en su vacío / repleto: fuegos, cuerpos, dioses, rastros, palabras») a su vez, en un vértigo de indagación, atrapar otra centralidad, el amor, siempre perdido, la materia misma de la nostalgia hecha poesía, no un Dios cuya ausencia teñiría un tiempo presente.

Diáfana, la poesía de Alonso, recogida en este libro de más de cincuenta años de producción, muestra una rara coherencia, una unidad de registro tal que la datación pierde sentido, no se siente más fuerza o menos fuerza en los poemas según cuando se escribieron, si en la postadolescencia –Alonso comenzó casi niño a escribir– o en la reposada madurez, ya en la plena lucha por el lenguaje poético en un Buenos Aires sobresaltado por la realidad y por la poesía. De un poema a otro reaparecen en toda su hondura los temas permanentes, como ilustrando la vieja teoría pascoliana acerca de que en el poeta el niño que fue permanece alojado, invulnerable al desgaste, en el corazón de su imaginario, con toda su pena, con toda su extrañeza. Correlativamente, el tono permanece, ha sido hallado y sigue alentando nuevas imágenes que las primitivas recuperan y cuya fuerza sigue alentando y haciendo surgir otros poemas.

Se diría que se trata de una marca de estilo, basada en la depuración de la frase, nada sobra, no hay añadidos ni proliferación verbal, quizás bebido en la mejor tradición italiana, pero transformada, no en vano Alonso tradujo a algunos herméticos; no puedo no ver esa concisión resonante, producto del «trabajo del poeta», del cual en «Oyendo a Gilgamesh» se lee una declaración o una toma de conciencia: «¿Cómo a una roca, el envión / del mundo va a pulirme, / ceñido por la música / que moderan los astros?» ¿No son estos versos una síntesis de una poética?

Fulgurante poesía, culminación de un proceso todavía abierto, la obra visible de Rodolfo Alonso encarna lo mejor que la lengua española está dando: palabra clara, luminosa, entrañable, el mester hecho forma y la forma desplegándose con suave profundidad ©

Ningún otro cielo

Juan Bonilla

Y ningún otro cielo es el cuarto libro de Abelardo Linares, si no contamos el cuaderno *Panorama* (1995) incluido íntegramente en el libro que aquí se reseña. Importa destacar las fechas que a modo de subtítulo se especifican en la portada: 1993-2009, es decir diecisiete años de labor cuyo resultado es un volumen variado e intenso que nos devuelve la voz del que sin lugar a dudas es el gran poeta amoroso de su generación, autor de tres libros imprescindibles (*Mitos*, 1978, *Sombras*, 1986, *Espejos*, 1991) para valorar la renovación de la poesía española después de los novísimos y la entidad de la poesía de línea clara que caracterizó a la generación de los ochenta. La variedad a que nos referimos consiente el largo poema a modo de letanía, la colección de soleares, el soneto, el poema histórico y el poema enumerativo. No obsta ello para que en todo momento la voz que suena en el libro sea la de un poeta cuyo rigor formal está siempre puesto al servicio de la intensidad.

Uno de los escenarios más presentes en *Y ningún otro cielo* es Nueva York, ciudad que no puede quejarse del lugar que ocupa en nuestra poesía (al legendario *Poeta en Nueva York* de Lorca, habría que agregar *Nueva York después de muerto* de Rosales, *Cuaderno de Nueva York* de José Hierro, *Ciudad del Hombre: Nueva York* de Fonollosa, y ahora estos poemas de Abelardo Linares). La primera sección del libro se titula precisamente Poemas desde Nueva York. Linares dedica uno de sus poemas a Paul Morand, que es uno de los poetas más brillantes y peor comprendidos de la modernidad, como brillantes eran los poetas expresionistas a los que Linares rindió homenaje en los mejores momentos de *Espejos*. Linares sabe ver que la brillantez del poeta francés es profunda, por mucho que se limite a describir superficies: ahí radica precisamente su deslumbrante modernidad, en el hecho de

---

Abelardo Linares: *Y ningún otro cielo*, Tusquets, Barcelona, 2010.

encontrar poesía en sitios tan en apariencia poco poéticos como un Banco. Los versos morandianos de Linares tienen una fuerza indiscutible, elabora imágenes potentes que no sólo valen por lo que tienen de cegadoras, sino también por la fuerza con que se imprimen en la memoria, cada verso tallado con perfección de eslogan. Por ejemplo «Certezas»: «Asustadas corren las manecillas del reloj./ Gorriones sobre la nieve sucia de las aceras./ Impasibilidad de nube dibujando o borrando un rostro./ Corazones transparentes como las puertas giratorias de los bancos./Todo en esta hora tiene una lejanía de isla./ Cansancio de roma desnuda o demorada gota de agua./ Lentitud del frío cenital de las estaciones de metro./ La hora amarilla, su brusco lomo acariciado un instante/ por blandas manos de arena.//Alguien pasa junto a mí con el rostro borrado./ Certeza de haber muerto.»

Domina Abelardo Linares el difícil arte de la enumeración. No son pocos los poemas en los que recurre a ella, y no son los menos felices. Tanto si la enumeración va encaminada a hacer una celebración absoluta del deseo –en un poema arriesgado y espléndido como «Variaciones sobre el deseo», en el que la palabra deseo aparece en cada verso– o a realizar una invitación sarcástica a bañarse en los poemas del libro a quienes han hecho de la impostura su forma de vida –en el poema «El regreso de Heráclito»–, Linares se las arregla para que la fórmula no se nos aparezca gastada y cansina: vaya el lector al excepcional poema «Colección de recuerdos» para comprobarlo.

La propia solapa del libro destaca el cariz amoroso del poemario de Abelardo Linares. *Y ningún otro cielo* –nos apunta el editor– ofrece, al modo de variaciones románticas, una brillantísima colección de poemas amorosos. Ciertamente, por difícil que parezca alcanzar a decir hoy algo sobre el amor que consiga emocionar y sorprender, Abelardo Linares se atreve con el más difícil de los temas clásicos, a sabiendas de que para hablar de amor hay por fuerza que exagerar: «Exageremos, el amor se lo merece.» No en vano, el último poema del libro, homenajea a Pedro Salinas, de quien Abelardo Linares es valedor incesante. Son muchos los poemas de amor que contiene *Y ningún otro cielo*, pero cabe destacar aquel precisamente que contiene los versos que prestan título al libro: Oración. El canto de la sensualidad se hace de una

manera decidida y trascendente, sin caer nunca en la cursilería ni en el sentimentalismo exacerbado. «y ningún otro cielo/ que el que quiera llegarme de tu boca/ húmeda de muchos besos. Porque ya en nada creo, con mi alma y mi cuerpo,/ sino en la certeza ardiente de tu piel contra la mía/ y en la alegría, siempre fresca y erguida siempre, de tu mirada/ y en el puñado de luz que es tu sonrisa./ Tu sonrisa que limpia toda sombra y toda tristeza,/ tu sonrisa que quita los pecados del mundo». Si en décadas pasadas era recurrente que el adolescente enamorado copiara algún poema de Pedro Salinas y lo hiciera pasar por suyo para interesar a quien le gustase, diría mucho a favor de nuestro bachillerato que nuestros adolescentes de hoy quisieran hacer pasar por suyos algunos de los poemas amorosos de Abelardo Linares, aunque me temo que los planes de estudio y la calidad de la enseñanza en España no van a consentir semejante lujo. No hablo de adolescencia por hablar: la celebración del amor tiene siempre algo de adolescente, en su majestad hay siempre algo de inocencia salvaje. Y Abelardo Linares sabe exagerar como nadie esa majestad. Por ejemplo, en el poema, «La Juventud del mundo»: «Quince mil millones de años/ ha necesitado el universo/ para que existas tú./ (...)/ Todo estaba esperándote./ Porque gracias a tu hermosura,/ de la recién nacida y remota/ edad del universo,/ es aún joven el mundo/ y con él mis ojos.»

Libro intenso y emocionante, *Y ningún otro cielo* agrega a la obra poética, medida y equilibrada de Abelardo Linares, un manojo de excepcionales poemas. Han transcurrido más de 15 años desde la publicación de su anterior título, por lo que la publicación de este libro tiene algo de acontecimiento en un momento y un país donde la poesía no depara demasiados acontecimientos. Pero más allá de esa circunstancia, importa subrayar lo que hay que subrayar cada vez que leemos un libro que de alguna manera nos lee a nosotros: allí donde el poeta acierta a descifrar la extrañeza de un sentimiento o una perplejidad siempre nueva, por repetida que parezca, se produce el milagro de que un desconocido sea capaz de decirnos algo que ya sabíamos, y no teníamos manera de expresar. Y en *Y ningún otro cielo* hay lugar para ese milagro C

La poesía de Adolfo Cueto: Un mundo maravilloso y trágico

Carlos Javier Morales

Los que leímos la primera entrega poética de Adolfo Cueto (Madrid, 1969), aparecida en 2000 con el título de *Diario mundo*, hemos esperado diez años para leer su nuevo libro: estas *Palabras subterráneas*, estos poemas escritos entre 2001 y 2004 que, ya por la distancia de estas fechas con el presente, testimonian la concienzuda revisión de su autor sobre cada uno de sus textos, en un afán –declarado en la nota final– por reflejar la coherencia de lo ya escrito con lo que está escribiendo ahora, y así manifestar que toda su poesía, como la vida, es una *work in progress*, una suerte de *Obra en marcha* juanramoniana, sin que por ello tenga que ser monocorde; más bien todo lo contrario.

Y, sin mayores presentaciones, creo que lo más distintivo de su voz poética, confirmado en el nuevo libro, es lo que podría llamarse una mística del mundo urbano: *urbano* no por exclusión del resto del mundo, que también tiene acogida en algunos poemas, sino porque urbano es el mundo madrileño en que el autor vive y en el que busca cada día un sentido más alto a todo lo que la vida en la urbe le ofrece y le sustrae. Como él hay pocos poetas tan mundanos (Claudio Rodríguez lo es, pero de otra manera), tan sumergidos en las incidencias de su Madrid diariamente transitado –con el alcohol bebido o rechazado, las luces de neón y los escaparates, los tipos extraños de la calle, los turistas sin rumbo

---

Adolfo Cueto: *Palabras subterráneas*, Sevilla, Renacimiento, 2010.

fijo, los hábiles buscadores de perlas preciosas, la cama cotidiana del yo-poético con los tacones de su mujer tirados por ahí–, sí, pocos poetas se sumergen a diario en este mundo nuestro, chocan contra todas sus aristas y, a la vez, saben que ningún suceso de este mundo es sólo mundano, sino que todos aspiran a una unidad armoniosa y duradera, tan deseada y cierta como imposible de verificar. Y para contemplar provisionalmente la unidad de esos innumerables elementos y experiencias tan disímiles, el yo-poético acude a la poesía misma, concebida no como un mundo paralelo y aparte, sino como el reflejo más puro de este único mundo, a la vez maravilloso y trágico, como lo califica en una ocasión. Veamos, por ejemplo, cómo en una silva (el único caso de estrofa clásica empleado en el libro), el poeta hace un guiño a Quevedo y trata, como éste, de encontrar unidad y permanencia al torrente de vida que diariamente pasa por Madrid:

> (...) Ahora que, silenciosa, la ciudad
> se puebla de fantasmas, de despojos,
> sus palabras, su música serena
> escucho nuevamente con mis ojos.
> Late en el fondo una más alta, plena
> verdad: esta profunda poesía,
> en la noche del mundo, suya, mía. (p. 33)

Pero el libro no trata de eludir las mil sensaciones instantáneas de la gran ciudad: sin ellas no habría vida y el yo-poético, identificado con un «ladrón de sensaciones», tampoco tendría conciencia de haber vivido y, por tanto, se sentiría incapaz de escribir algo tan necesariamente vital como es el poema:

> ¡Roba,
> ladrón de sensaciones: roba aquello
> que no puedas tener y, sobre todo,
> aquello que te inunde! Y tenlo
> aunque sea un momento. Y que nos riegue
> también a todos, como un alcohol
> exhausto, repartido. Y, antes que el alba
> desmienta tanta vida, recógete, animal

nocturno. Y duerme (es tarde ya –muy pronto
se hace tarde...). Ahora descansa, duerme. Sueña
otros sueños. (p. 22)

El modo de trascender estas sensaciones para percibir una imagen cabal y armoniosa del mundo viene proporcionado por la imaginación (esos otros sueños del último verso citado) y por la memoria personal: memoria que es el único escalón del hombre –por precario y falible que resulte–hacia la tan deseada eternidad. ¿Dónde están, pues, todos los otros que guarda la memoria de modo imborrable? ¿Es toda la memoria un engaño o es una manera de estar presentes los otros, incluso las personas ya difuntas, aunque nos las percibamos a nuestro lado? ¿Acaso esta memoria no es lo más cercano a una supuesta eternidad? (vid. poema «Altas horas», en pág. 73)

Y, entre todas las sensaciones vividas por el yo-poético de este libro, hay una experiencia tan sensible y urgente, que es calificada de *animal* (directa o indirectamente) en varias ocasiones: se trata del amor erótico, esa unión radical que fundamenta y da razón de la posible unidad de todas las otras innumerables experiencias del mundo urbano y del mundo universal. La unión amorosa de la pareja, que aquí tiene nombres propios y vocación esencial de permanencia (al menos hasta donde lo humano pueda ser permanente), es una realidad de percepción tan evidente y necesaria como la del animal con sus instintos. De ahí que el libro, en su cuarta y última sección, titulada «Que no pare la música», esté lleno de aullidos y de raptos físicos entre dos animales que, prodigiosamente, también tienen la capacidad de expresarse como personas, en una unidad indiscutida que, con todo, trasciende la instintiva atracción de los cuerpos, porque ambos «dan/ con la vista a otro sitio/ que quizá no es de aquí, y unas ganas enormes/ de gritar, de salirse otro poco/ de este cuerpo pequeño»... (p. 87). De manera que si, en medio de las infinitas sensaciones y experiencias en las que nos sumerge la gran ciudad, es posible la unión de dos personas, esa ciudad y el mundo entero tendrán un sentido tan cierto como misterioso, que salva a lo mundano de toda su anecdótica fugacidad.

Hay en este libro, más aún que en el ya lejano poemario inicial, una síntesis asombrosa –yo diría que fisiológica– entre lo más físico

y lo más espiritual, entre lo más concreto y lo más abstracto: todo lo que respira el yo-poético se hace carne de su carne y adquiere la textura concreta de su humana piel, que se expone al mundo como un organismo vivo con una respiración personalísima en cada palabra. Cada verso es una bocanada de aire inspirado y espirado con aliento propio. Y con un ritmo que, pese a ir variando, como la tensión nerviosa de un hombre, nos hace reconocer siempre a la misma persona que siente y habla de su espontáneo sentir, como si no hubiera más mediaciones intelectuales (aunque, como en todo oficio bien hecho, claro que esas mediaciones las ha habido, y durante mucho tiempo).

Uno de los rasgos estilísticos que mejor ilustran ese ritmo fisiológico de estos poemas es el uso frecuente del encabalgamiento abrupto, por el que incluso hay versos que acaban dejando en suspensión hasta la primera sílaba de una palabra. El poeta siente una ansiedad por hacerse oír que enseguida se considera incapaz de respetar las reglas de la prosodia gramatical; de manera que el período rítmico no tiene por qué coincidir con la extensión de cada frase. Otras veces esa suspensión de una palabra obedece a la inseguridad sobre el modo de continuar su discurso, como tantas veces sucede en los pensamientos y en las palabras íntimas. Algo de esto se puede percibir en los pocos versos aquí transcritos. En algunas ocasiones, sin embargo, este modo de encabalgar los versos se convierte en un recurso de excelentes efectos verbales, pero –a mi entender— no justificados por el sentido de lo dicho, y aquí está uno de los peligros en que una retórica personal más o menos consolidada puede alterar (bien que pocas veces) la disposición natural de toda frase poética que realmente importa. Pondré un ejemplo, aun con el riesgo de haberlo desgajado del resto del poema:

> (...) va alumbrando la sangre. (Los recuerdos
> pisados en un suelo pegajoso, de
> cortante cristal.) Sin memoria, ya
> en fuga, embellecido *por*
> el alcohol, una música suave le acaricia
> despacio. Ella dice *su*
> letra. Va dejando en la lengua un murmullo al posarse. (p. 62)

He señalado con cursiva y negrita los casos de encabalgamientos que no encuentro justificados desde el punto de vista expresivo, no así los otros de la cita. En cualquier caso, Adolfo Cueto ha corrido otros muchos riesgos y los ha sorteado maravillosamente a lo largo de casi todo el poemario. Y si varias conclusiones de su poética han quedado bien claras, yo destacaría la constante impresión de que, ante la ansiedad de su voz, el poeta es muy consciente de lo imposible que es decirlo todo, de que hay muchas cosas que han tenido que quedarse fatalmente en el tintero. Y ojalá que, en la medida de lo posible, las vaya desgranando en futuros libros

Reseña a modo de carta sobre *Yo mismo*, de Benjamín Valdivia

Fa Claes

Le agradezco mucho su libro *Yo mismo (y otros ensayos sobre percepción y literatura).* Las horas empleadas en leerlo han sido de un gran placer. En un principio tenía la impresión de tener en las manos un libro de ensayos filosóficos sobre el camino hacia uno mismo. Tenemos todos el deseo de buscarnos, es decir, cada uno quiere encontrar su *yo*, el verdadero yo que se esconde detras del yo que él vive, que es él, como si hubiera un yo que fuera otro que el yo de cada día. La vieja exigencia γν θι σεαυτόν [conócete a ti mismo] hace pensar en eso.

Debe ser claro que esta búsqueda de sí mismo es una imposibilidad. Uno tendría que abandondar el sí mismo y a la vez que este yo permaneciera sí mismo, es decir, se busca el yo quedando el yo que era ya antes. Sólo de esta manera podría encontrarse a sí mismo el yo que no ha abandonado jamás. El sólo deseo de abandonarse para buscarse, para poder encontrarse fuera de su propio yo, es el deseo de encontrar un castillo en las nubes.

Su estilo me ha gustado mucho. Desde las primeras frases, uno siente que el tema le toca a usted. Habla una voz calma, segura de sí, con una gravedad que a cada momento propicio se siente capaz de añadir un dejo de humor. Desde el prinicipio, uno se da cuenta de

---

Benjamín Valdivia: *Yo mismo (y otros ensayos sobre percepción y literatura).* Universidad de Guanajuato, México, 2010.

que el autor ha profundizado el tema, que se siente a su gusto en temas de alto grado de dificultad, especialmente en lo que concierne un estado de humanidad fuera del común.

El estilo es la manera de formular las frases, y formularlas de manera que el lector pueda sentirse a su gusto incluso en los temas difíciles, esto demuestra una claridad de espíritu muy envidiable. Pienso que muchos son capaces de entender mucho, pero la capacidad de expresarlo de manera que los otros pueden hacerse una idea clara de la intención es un don especial. Lo posee en amplia medida. En mi opinión, es muy admirable. Lo admiro grandemente.

No sé, qué ensayo admirar más. Depende del momento. En los momentos filosóficos, me encanta el «ensayo sobre el ensayo», esta forma de obligar al lector a pensar, de proponerle ideas que tiene que elaborar por y para sí mismo; o el texto «Zen y alternativas»; o los «Apuntes sobre el *yo mismo*». En los momentos más poéticos, prefiero las confidencias de «En torno a una poética de la fugacidad», o las indagaciones en el laberinto de Sor Juana, y quizás aún más la comprensión de un simple poema de Hermann Hesse, traducido del alemán dos veces de manera exquisita, para darnos una idea completa del original; las dos traducciones son muy buenas: una vez uno prefiere la traducción métrica, otra vez la traducción libre, pero sólo las dos pueden revelar la riqueza de esos versos. En momentos más lingüísticos –y humorísticos también– el ensayo «Hablar en Guanajuato» es un embeleso. Hay que entender las finezas de la lengua para descubrir los fondos de algo tan evidente como el lenguaje común de los ciudadanos. Es realmente «detenerse a solaz» leer esas observaciones del habla viva de la gente, y del ingenio detrás de las palabras.

La comprensión con la que trata de tantas facetas diferentes de la vida y la literatura es abrumadora. Es un goce leer textos tan delicados, tan bien pensados. Para probar su embeleso, uno tendría que contestar con una interpretación, frase por frase, de cada ensayo. Es el trabajo que el lector antento realiza cada vez cuando sus pensamientos divagan del texto, para regresar un poco más tarde y enlazar con el tratado. Aunque entonces nos olvidemos

fácilmente apuntar lo que nos pasa por la cabeza. Quizás es una bendición, pues con nuestros apuntes tendríamos que leer interminablemente todavía más y más...

Creo que los lectores inteligentes estamos de acuerdo: la sencillez en expresar temas poco corrientes denota un espíritu claro, instruido, versado en la materia. Al mismo tiempo de agradecerle este libro, le felicito por el.

Un caluroso abrazo desde Brujas en verano,

Fa

Escaparate inmerso

Josep M. Rodríguez

En *Contes des sages de l'Inde*, Martine Quentric-Séguy recoge la historia de un príncipe que ante la prematura muerte de su padre tiene que hacerse cargo del reino. Consciente de su falta de preparación, el nuevo rey pidió a sus consejeros que recorrieran el mundo recopilando toda la sabiduría y toda la ciencia que encontrasen a su paso. Tardaron años en regresar y fue tanta la cantidad de rollos, de volúmenes, de dromedarios cargados de libros, que el rey comprendió que le sería imposible leerlos aunque viviese dos vidas; así que encomendó a los hombres más sabios del reino que se los resumieran. Y pasaron los meses, y pasaron los años, y el rey dispuso de una magnífica biblioteca que, sin embargo, sus funciones como gobernante le impedían leer. De ahí que se decidiese a reunir nuevamente a sus asesores para encargarles que sintetizaran aquellos conocimientos y saberes en un único libro. Ni que decir tiene que tuvo que pasar mucho tiempo hasta que, un día, el monarca recibiera la visita de sus consejeros con el ansiado libro, de varios tomos. Pero el rey ya estaba demasiado viejo y enfermo para leerlos: si cerraba los ojos podía escuchar cómo se aproximaba la muerte. Debía apresurarse, así que le pidió al más sabio de entre los sabios que resumiera aquellos volúmenes en una sola frase. «Majestad –dijo– toda la sabiduría cabe en tres palabras: vive el instante». Y es, precisamente, esa necesidad de aprovechar, de vivir el instante, la que parece arrastrar al hombre contemporáneo hacia lo nuevo. Todo envejece demasiado rápido. Y la rapidez, como escribió Gregorio Marañón, es una virtud que engendra también su vicio, que es la prisa.

Una prisa de la que ni siquiera escapa la poesía: da la sensación de que si un autor no edita un libro cada tres o cuatro años, no

---

Gustavo Guerrero (ed.): *Cuerpo plural. Antología de la poesía hispanoamericana contemporánea*, Valencia, Ed. Pre-Textos, 2010.

existe. Y qué decir de las antologías de lírica joven, en las que ya incluso se destaca a poetas que aún no han publicado su primera obra: en lo que vendría a ser algo parecido a ir a una exposición de flores y sólo encontrar semillas. ¿Por qué tanta prisa? Hay caminos que hay que andar despacio, y la poesía, sin duda, es uno de ellos. Por eso es de agradecer que, a la hora de ofrecernos una visión panorámica del otro lado del Atlántico, el venezolano Gustavo Guerrero se decante por escritores de más de treinta años –una edad en la que las promesas ya deben ir acompañadas de realidades.

Pero empecemos por el principio: *Cuerpo plural* es una selección de cincuenta y ocho autores hispanoamericanos nacidos entre 1959 y 1979, cuyo nexo común es, según su antólogo, «la erosión y el gradual desmantelamiento del paradigma poético que se impone con el modernismo y las vanguardias». Por lo general, cada escuela o promoción literaria nace y se inflama desde contacto directo con la anterior, como cuando encendemos un cigarrillo con la colilla de otro. Pues bien, para Gustavo Guerrero este grupo de escritores parte y a la vez rompe con la tradición moderna de la poesía. «Se trata de poner en tela de juicio la literatura con criterios no creados por ella; o sea: de tensar los versos ante la acción del fuego y de calificarlos no con el lápiz sino con el cuchillo, por ejemplo, o una sierra cariada o el carozo de un durazno».

Estos versos del argentino Sergio Raimondi muestran la actitud combativa y desmitificadora de los autores reunidos por Gustavo Guerrero. Y es precisamente esa actitud desmitificadora la que en cierta medida justifica el uso de la burla, la parodia y la ironía en textos como «Hoy cocina Matsuo Bash », del propio Raimondi, o «El lugar donde se fríen los espárragos», del mexicano Julián Herbert: «(En el lugar donde se fríen los espárragos / no queda un palmo de tierra para sembrar plantas sagradas.) // Trabajos de poeta. / Aspiración. Espiración. Espiritismo / con sonsonete. La belleza es sólo caos...»

Es obvio que la poesía ha dejado de ser un oráculo. Que ya ni siquiera ordena o estructura. El chileno Héctor Hernández Montecinos lo deja claro: «Porque cuando los dioses se quedan en silencio los desiertos de atacamas del mundo florecen hacia adentro de los ojos / Ya no queremos ser más ciegos / Buscamos luchar

contra la desesperación del tiempo y los demonios del poder / Per sólo ahora hemos resuelto que la poesía es un rumor de prestidigitadores / Y que nuestros dedos son dardos / La verdad es una de las pocas mentiras que hace daño en este contexto / No escribimos artes poéticas / Leemos las coyunturas de la vida».

Ese interés, casi me atrevería a decir esa obsesión por la realidad que les rodea, es una característica común entre estos autores. El ya mencionado Herbert tiene un poema titulado «Mac Donald's» (*sic.*), mientras que –en «Variación retórica mínima»– el paraguayo Joaquín Morales imagina distintos escenarios donde la muerte podría sorprendernos: frente al café con leche y la pasta del desayuno, o quizás frente a un helado a medio consumir y una mosca revoloteando alrededor, o puede incluso que en calzoncillos, mientras nos rascamos «el ombligo y la experiencia». Y ya que estamos con la muerte, no me resisto a citar «El inmortal», breve texto del colombiano John Galán Casanova: «Soñé mi epitafio // No tenía lápida / ni tumba. // Era una simple nota / pegada con cinta / y decía: // *Estoy en la biblioteca*».

Ni la muerte escapa al tono desenfadado y a la broma. De hecho, en algunos casos, ese desdén por «las verdades más altas y espirituales» y la consiguiente atracción por «nuestra realidad baja y material», en palabras de Gustavo Guerrero, desemboca en el hiperrealismo o en cierta estética de la marginalidad, como si se tratase de un cuento de Raymond Carver –al que, por cierto, la argentina Laura Wittner dedica uno de sus poemas– o de una fotografía de Anders Petersen. Pienso, por ejemplo, en «Probablemente aprendería a quererla si se rociara el cuerpo de bourbon», del mexicano José Eugenio Sánchez, o en uno de los autores jóvenes más interesantes, el dominicano Frank Báez: «no tienes dinero para taxis, no tienes teléfono, / eres un madero flotando en el lago, te duermes / en el último vagón del metro, el alba helada te encuentra / en porches fumando o avanzando por barrios polacos, / por 95th Dan Ryan, por Oak Park, por Belmont...»

La suciedad, la herrumbre, los márgenes, también están presentes en la poesía de argentino Daniel García Helder. Y es que el cuestionamiento de los modelos tradicionales lleva a estos escritores a una constante experimentación en busca de nuevos lenguajes poéticos. Quizá los casos aparentemente más llamativos sean los

del chileno Jaime Luis Huenún –que mezcla el español y el mapuche, algo parecido a lo que ya hicieran algunos autores chicanos, como Tino Villanueva, cuyos poemas combinan español e inglés– y el boliviano Juan Carlos Ramiro Quiroga, que invierte el orden de las palabras en cada verso, supongo que con el mismo objetivo con el que Georg Baselitz le da la vuelta a sus cuadros: liberar la pintura o en este caso los poemas de estructuras preconcebidas. Cito al guatemalteco Allan Mills: «No cabe la poesía en la palabra: / la estira / la tensa / la quiebra».

Más allá de este cuestionamiento de los modelos tradicionales de escritura, si hay una característica común a los autores seleccionados por Gustavo Guerrero es, precisamente, la ausencia de características comunes, es decir, su pluralidad –y de ahí el título de la antología–. Del oscuro neobarroco del dominicano León Félix Batista, al delicado minimalismo del colombiano Jorge Cadavid o a la poesía de alto voltaje del peruano José Carlos Yrigoyen. Pasando por el culturalismo irónico de Eduardo Chirinos o por el hermetismo de muchos de los nombres recogidos en este volumen. Permítanme un apunte al respecto de esto último: no entiendo por qué algunos de estos autores encierran la poesía en un laberinto sin Minotauro, es decir, en un hermetismo que no tiene más peligro, más riesgo, que el hermetismo en sí.

Pero volvamos al peruano Eduardo Chirinos, del que la editorial Visor acaba de publicar *Mientras el lobo está* –probablemente el mejor de sus últimos libros–. Como él, otros autores han publicado en editoriales españolas: Ramón Cote Baraibar, Edgardo Dobry, Luis Chaves, Julio Trujillo… Sin embargo, a buen seguro que el lector descubrirá nuevos nombres que prenderán la mecha de su curiosidad. Y tal vez por eso sorprende que Gustavo Guerrero tan sólo haya seleccionado uno o dos textos de Patricia Guzmán, de Otoniel Guevara, de Fernando Denis o, por no extendernos, de Kathia Chari. Todos ellos conforman –junto a otros poetas a destacar, como Rolando Sánchez Mejías, Edwin Madrid o Sergio Parra– el inmenso escaparate que es, en definitiva, *Cuerpo plural*. No deje el lector, como el rey del cuento, de disfrutar de su lectura

El arca de las maravillas

Rafael Espejo

Veinte años después de su edición en Fondo de Cultura Económica ve luz en España, al cuidado de Pre-textos, la *Caja de herramientas* de Fabio Morábito. Un libro en verdad difícil de clasificar incluso para el propio autor, que abiertamente reconoce no saber si se trata de una colección de cuentos, poemas, relatos o prosas breves. Pero no por indefinición, sino por todo lo contrario: por la absoluta fusión de géneros que aplica a los discursos. Doce textos, en fin, de extensión idéntica –tres democráticas páginas– que se corresponden con las doce herramientas que ocupan a Morábito en su «taller imaginario», a saber: «La lima y la lija», «La esponja», «El aceite», «El tubo», «El cuchillo», «La cuerda», «La bolsa», «El tornillo» (donde se incluye también, por contraste, el clavo), «Las tijeras», «El resorte», «El trapo» y «El martillo». Con cierto saborcillo a bestiario medieval, se presentan estos doce instrumentos con los que el poeta, si atendemos a la cita inicial de John Cage, pretende «Partir de cero», fundar un microcosmos con el lenguaje, divertirse a la manera de dios; si éste creó un mundo según la fábula para adultos del cristianismo, Morábito recrea –complica la creación– sus propias criaturas: las toma, las mira, las piensa, las extraña y las define convirtiéndolas en algo mucho más complejo que sus originales. De continuo, además, vuelve a herramientas ya definidas –ya recreadas– en el turno de otra, las dota de nuevos matices, las completa y se sirve de esa revisita para apoyarse en una nueva definición. Así comienza «El tornillo»:

> El aceite es un agua con caderas, un agua impura que conoce el deseo, el tiempo y la muerte. En lugar de avanzar fluido y sin problemas como el agua, el aceite se insinúa y contonea.

Fabio Morábito: *Caja de herramientas*, Ed. Pre-Textos, Valencia, 2010.

> Mientras el agua, franca y anárquica, simplona y monótona, libera el mundo de todos sus secretos, el aceite es un agua que *carga* con un secreto, un agua que se distrajo en algún recodo y desde entonces perdió su inocencia. Es un agua «turbada». Es la misma diferencia que existe entre un clavo y un tornillo. (p. 53)

Así, de la individualidad y el carácter de cada herramienta puestos en conexión con las otras individualidades del conjunto entramos en use microuniverso donde el dios creador es el lenguaje, lo que renombra y recrea, lo que devuelve una suerte de intimidad a la relación entre significante y significado. Advierto, pues, a quien tenga la intención de leer el libro que ya no podrá volver a mirar o utilizar esos objetos como antes. Han cambiado.

Intencionadamente he dicho antes fábulas para adultos, porque de eso se trata. A la manera de un diccionario enciclopédico, en la entrada de cada herramienta encontramos su definición, una síntesis aquí de hiperrealismo y simbolismo:

> Si en un plano colocamos cierto número de pasillos y galerías que se cruzan y comunican, obtenemos un laberinto. Si a ese laberinto le conectamos por todas partes, arriba, abajo y a los lados, otros laberintos, es decir, otros planos de pasillos y galerías, obtenemos una esponja. (p. 17)

Pero en seguida, tras ese primer tanteo descriptivo, el pensamiento comienza a derivar, tanto que parece olvidarse de su referente en unas deliciosas digresiones que bifurcan el tronco de la fábula primera en sucesivos ramajes igualmente fabulosos, ordenados aunque dispersos en analogías –o libres asociaciones– donde los muertos, un ejército de hormigas, los reyes, una manada

---

[1] Considera el agua el elemento angular que da forma y sentido a todo, aunque sea por evocación en los símiles. Está en «La lija y la lima», en «La esponja», en «El aceite», en «La cuerda», en «El tornillo», en «Las tijeras» y de alguna manera en «La bolsa» y «El trapo» (del que, sin embargo, se dice que «es una de las pequeñas divinidades del fuego», p. 72). No hay elemento más básico que el agua, y en su recurrente invocación quiero entender una apuesta por la sobriedad como bandera de estilo y el estilo como bandera del carácter.

estresada ante el acecho de un depredador, el agua[1] –omnipresente– en todas sus maneras, etc. vienen a aportar su grano de significado. Así, cada ejemplo, cada exposición, cada motivo de un discurso es una fábula parcial dentro de la fábula «personalizada» que se le asigna a cada instrumento. Advertimos entonces una demostración de fidelidad estética a sí mismo, pues maneras similares detectamos en su obra estrictamente poética. Quizás en estos poemas en prosa –llamémoslos así– se muestra más preciso si cabe, o más meticuloso: convierte el estilo en arte milimétrico. Yo no conozco maquetas tan precisas y complejas como éstas, que superan en dimensión, como he dicho antes, a sus originales, trascienden el objeto que las inspira a partir de una suma de aforismos donde nada se desperdicia: un reciclaje del conocimiento, orfebrería mental. Pero son excursiones de ida y vuelta –de la divagación a lo inmediato– que devuelve a las herramientas lo que les pertenece ya: el pensamiento que acaba de transformarlas en «seres metafísicos». Digamos que los textos aquí reunidos tienen un don, poseen una suerte de sabiduría clarividente, pues miran las cosas sin ojos, o cuando menos con ojos abstraídos. De lo cotidiano y ordinario extrae Morábito material ontológico y fantástico a un tiempo, dota de emoción a útiles desalmados como una lija, un martillo, unas tijeras –cosa ni fácil ni predecible en la era científica, informativa y funcional que vivimos. Es así como el poeta nos introduce a un mundo de ciencia ficción plagado de afectos especiales (que no de elegías), es decir: nos introduce a lo que él entiende que es la realidad, la que él contempla con esos ojos mentales. Porque lo contiguo, lo cercano, lo archiconocido, el realismo a secas –sin fantasía– no le interesa, es un corsé demasiado estrecho para su desbordante imaginación, donde todo cabe. Y es algo que comprobamos también en el aspecto formal, donde se alternan finales líricos y conclusivos con otros menos palmarios que cortan en seco el discurso. Ninguno de ellos aportan moralejas, pero sí se establece un deliberada diferencia entre los que tienen la intención de atar con un lazo el texto para entregárnoslo y aquellos otros donde el regalo se ofrece sin envoltorio, adusto. La realidad no amanece cada día del mismo humor. O el poeta.

A estas alturas hemos de entender que las herramientas aquí –como en las fábulas los animales– están personificadas. Y aunque

algunas se comportan como puros mecanismos, ignorantes de su propia existencia, cumplidoras ciegas de su función (la esponja, el cuchillo, la bolsa), otras tienen conciencia y/o sentimientos (el aceite, la cuerda, el tornillo). No tiembla Morábito al decir que el trapo es parmenidiano, la esponja franciscana y la cuerda espiritual (cualidad que «Le viene de su absoluto voto de pobreza», p. 43). En ocasiones incluso las pone a hablar. Las tijeras: «¡Aquí ya no hay lugar...!», o «El futuro es su método. «¡Más adelante, más deprisa, más al frente!», chasquean las hojas de acero. «¡Más futuro, más futuro!»» (p. 60). «Dadle llanura a un salvaje y lo volveréis dócil, ése es el lema del tubo» (p. 30). Y el trapo, mientras trabaja, exclama: «¡Al diablo!» o «¿Se acuerdan?» o «¡Fuera los otros!» (pp. 71-73).

Pero las herramientas no sólo hablan –como acabamos de comprobar– sino que tienen su propio idioma, cada cual su propio lenguaje. Quizás el caso más evidente de cualidad lingüística de las herramientas lo constituya el tornillo:

> Su fuerza reside en su locuacidad. Es un locuaz imbatible. Nunca le faltan argumentos. Lo mismo que sabe esperar, no sabe callar. Su locuacidad actúa más por la sugestión y la variedad de los ejemplos que esgrime que por la profundidad de sus razones. Las razones, como los rostros, nacen de las pausas. El tornillo no conoce las pausas, pero es un superlativo conductor de ejemplos. Cada giro suyo equivale a la exclamación: «Por ejemplo...»; (...) El tornillo es un aluvión de preguntas, nunca da respuestas; (...) es más, el tornillo es siempre otro, recomienza en cada nuevo giro, inagotable y pletórico de argumentos; para ello se cuida de no ir nunca al grano, se abre paso a través de timidísimas asociaciones y menudas semejanzas. (p. 54)

Las herramientas de Morábito, entonces, no sólo cumplen su labor, sino que las tareas implican una manera de comunicarse con el mundo, de interactuar con él, de hacerse entender. No me refiero a un lenguaje verbal (aunque a menudo, como hemos visto en los ejemplos, también). El trabajo que desempeñan ya es un lenguaje, una manera de interpretación de la materia. Si la lija

escupe virutas de madera, está jurando. O «En el tornillo, el duro monólogo del clavo se ha transformado en diálogo y negociación» (p. 53). El cuchillo «Es una interjección» (p. 35). Las cosas son lenguaje en sí, habremos de entender, y el verbo nuestro único instrumento para comprenderlas, o para ponerlas en duda: «¿Hay algo más terriblemente retórico que un puente?» (p. 66)

Historias de la existencia

Manuel Quiroga Clérigo

I

Un poeta llamado Gabriel Ortueño Gil se ve envuelto en la maraña de unas circunstancias extrañas. Estamos a principios del tan justamente denodado siglo XX y el mundo es infinitamente cruel. Un siglo un hombre llamado Sebastián Díaz, aparentemente apacible, va a formar parte sin desearlo en una infausta trama donde el terror y el amor tienen espacios propios. Acompañan a estos protagonistas dos mujeres de excepción, de un lado Leonor trágicamente apartada de la felicidad por el atroz cacique de un pueblecito llamado Padrós, que es Tomás Montaña, y de otro la estupenda Vera, que al final resulta no ser tan fatal como parecía sino una hija algo insólita de quien, pese a representar a la autoridad, va a formar parte del mundo de la delincuencia de una manera algo complicada. El padre de Vera comienza a tener vida enseguida en el relato pero no será hasta muy avanzada la trama cuando tenga una participación más amplia, creando así un misterio que va a formar parte de ese territorio en el que la novela negra puede tener consistencia, posiblemente porque el rodearse de algún misterio es uno de los ingredientes que precisan este tipo de relatos par poder llevar a buen fin una historia tergiversada. Estos son los datos con los que el escritor Fernando Marías (Bilbao 1958) ha fraguado su novela «Todo el amor y casi toda la muerte» que ha obtenido el Premio Primavera de Novela 2010 convocado

---

Fernando Marías: *Todo el amor y casi toda la muerte*. Espasa Calpe, Madrid, 2010.
María Tena: *La fragilidad de las panteras*. Espasa Calpe, Madrid, 2010.

por Espasa, que cumple «150 años leyendo junios» y la editorial Ámbito Cultural. Marías es guionista de cine y desarrolla una amplia labor como editor y promotor de empresas editoriales. Su novela «La luz prodigiosa» mereció el Premio Ciudad de Barbastro en 1990, «El Niño de los coroneles» fue Premio Nadal 2001, «Invasor» fue distinguida con el Premio Dulce Chacón 2005 y «El mundo se acaba todos los días»fue Premio Ateneo de Sevilla 2005. También es autor de «Esta noche moriré» y ha hecho trabajos para el público infantil y juvenil con cierto éxito, pues «Cielo abajo» unió entre sus apreciaciones el Premio Anaya 2005 y el Premio Nacional de Literatura Infantil y Juvenil 2006 y «Zara y el ladrón de Bagdad» cuentascon el Premio Gran Angular de SM 2008. Su participación en jurados, seminarios y actos literarios es amplia y la adaptación de «La luz prodigiosa» al cine con Dirección de Miguel Hermoso ha recibido numerosos galardones internacionales. «Todo el amor y casi toda la muerte» quiere ser una interpretación de la obra casi homónima del poeta infortunado Ortueño, que venía a relatar determinadas cuestiones que en un panorama como el de comienzos del siglo pasado pocas posibilidades tenían de ser escuchadas por quienes sólo, para su desgracia, atendían al valor de l as acciones de los caciques y su fuerza en un mundo desquiciado y miserable. Todo ese enjambre de personajes malvados tratan de silenciar la vida y la obra del poeta Ortueño que en una novela titulada «Todo el mundo y toda la muerte», quiere dar cuenta de algunos asuntos que demuestran la faceta de malvado de Tomás Montaña, antiguo indiano que llegó a Padrós queriendo gobernar vidas y conciencias, esclavizando a su hijo y actuando de manera terrible contra Damián, el hijo de ambos. Pero nada queda silenciado y el mundo sabrá ya en este siglo XXI lo que ocurrió gracias a las noticias que es capaz de transmitirnos un amigo del poeta, que también quiere hacer sus pinitos de escritor para dejar constancia de tanta sinrazón. Este amigo es Rufino Matamoros quien el17 de febrero de 1936, unos meses antes de la insurgencia franquista, termina un prólogo a la obra de Gabriel Ortueño y escribe a su amigo para decirle precisamente: «Este prólogo y esta edición son para ti, Gabriel. Jugarme la vida por tu novela es un acto de lealtad y amor que te debo haced demasiados años». Esa lealtad supone desvelar qué ocurrió con Damián, cómo

las culpas no pertenecen al inculpado, como Leonor sufrió las iras del malvado Montaña y porque las gentes de la época no supieron encontrar cuando debían la inocencia de Ortueño Gil. Todo ello que sería en si mismo rama suficiente para una novela da sin embargo de sí para esta de Marías quien en sus 350 páginas trae al universo de los sentimientos otra historia repleta de vitalidad. Dos hombres y dos épocas se yerguen sobre la oscuridad y la violencia para ser testigos de unas cuestiones casi opuestas pero insertas en el mismo espacio de maldiciones y violencias. Y es que, ya en nuestro siglo, de repente aparece un muchacho Eloy interesado en la obra de Gabriel, de ese poeta itinerante atrapado en la pasión por una mujer inexistente pero a su vez enamorado por Leonor, la esposa de Montaña a quien este hace pagar las iras de una no conocida relación. El estudio del libro de Gabriel y otras circunstancias darán lugar a un desenlace trágico para Eloy siendo después su madre, Clara, la que llega a investigar los hechos por los que su hijo se interesaba, logrando que sea Emilia quien le ayude a conseguir determinados datos. Pero Clara, a su vez, se ha encontrado con Díaz quien debido a poseer cierto dinero producto de un delito ha cambiado incluso su nombre por el Bastian y trata de crear una situación en la que Vera tenga un especial protagonismo. Pero Vera ha estado implicada en tal delito junto a Humberto y éste último trata de encontrar a quienes obstaculizan la posesión del dinero conseguido.

Son historias repletas de interés, con algunos toques románticos y con un ambiente de tensión creciente desde el comienzo hasta el punto final de la obra. Con pocos personajes, pero suficientes para lograr una tensión emocional permanente, lo cual puede dar como en otras obras del mismo autor a un guión cinematográfico capaz de recrear una literatura donde al ficción no está muy alejada de la realidad de un siglo repleto de violencias y pocas veces feliz. En todo ese recorrido literario Marías ha urdido una novela psicológica, a medio camino entre la llamada novela negra y de la historia de aventuras, con el fondo de un mundo rural en completa descomposición y donde el misterio y la ansiedad cobran espacios en cada página que leemos, todo lo cual nos permite adentrarnos en una literatura de inesperada vitalidad.

II

En la presentación de *La fragilidad de las panteras*, su autora María Tena (Madrid 1953) hizo algunas confesiones interesantes. «Nací entre escritores –dijo–. Mi madre era poeta y en mi casa, entonces y siempre, los libros surgen por doquier. Invaden las habitaciones, el cuarto de baño, los salones, como en la «Casa tomada» de Julio Cortázar, pienso que un día nos echarán de nuestra casa». Se trata de un libro de 270 páginas que habla de la vida de cuatro mujeres, escrito por una mujer y en el que, indudablemente, muchos hombres podrán descubren muchas cosas que ignoran sobre sus compañeras y sobre sí mismos. Este libro ha supuesto para su autor el ser Finalista del Premio Primavera de Novela 2010. Pero, además, ese mundo de novela es el que, sin que aparezcan los libros invasores, ha llevado a «La fragilidad de las panteras» que sin ser una novelad e modas, tiene mucho de ello, mucho de aventura, de determinados fantasmas y, por supuesto, de amor. «Las hermanas de la novela están abocadas a diferentes destinos pero todas tienen claro su deseo». Ese deseo se resumen en ser mujeres, en vivir como mujeres de su tiempo, en amar y ser amadas o, como dice la propia autora, en «tener un espacio en el mundo», pues, continúa, «cada vez que las mujeres queremos tener un espacio en el mundo de la política, o de la economía, se las acusa de ser unas panteras». Por ahí va el hilo conductor de su obra aunque, efectivamente, el final sea sorpresivo y en él aparezcan cuestiones que el lector casi podría entrever pero que no imaginaría en una lectura desapasionada de la novela. «La mujer –opinaba María Tena– ha ido haciendo grandes conquistas. Pero esas conquistas las he hecho en la cocina. En los dormitorios todavía hay mucho que hacer. Las nuevas generaciones ya están compartiendo muchas cosas porque, es cierto, ambos sexos están teniendo las mismas posibilidades». Al estar satisfecha de que las editoriales y los premios literarios se están ocupando ahora bastante más de las mujeres que hace unos años afirmaba, sin embargo, «sigue habiendo mucho que hacer». Bien, pues ese sería el universo en que se mueven tres hermanas de la calle Altamirano, en el madrileño barrio de Argüelles, de una familia acomodada con una madre que trata de organizarles la vida aunque ella misma se

siente fuera del ámbito de lo real. Itziar, Laura y Teresa se parecen físicamente, son las hijas de un ingeniero liberal y de una Mamá irónicamente abandonada. Es esta una historia imprescindible para entender el silencio sobre el se va construyendo día a día la normalidad, sólo aparente, de muchas familias de esa clase media que, sin embargo, también tienen las mismas carencias materiales y afectivas que el resto de las familias de este siglo. Son las Méndez y el padre, es un segundón de una dinastía de cierta nobleza cuya titularidad ostenta el tío Luis, el hermano mayor. Bueno, el tío Luis además de eso tiene otros papeles, como es la suplantación de su hermano menor y una pretendida dedicación a la educación sexual de Laura, la segunda, lo cual creará en la joven una situación de clara insatisfacción que sólo en un momento puede dejar atrás. Un día Itziar, la mayor, se encuentra con Iñaki un conocido, más que amigo, de la infancia de Fuenterrabía, u Hondarribia, que siempre demostró sus preferencias por Laura, la segunda. Pero surge el chispazo, la aventura entre Itziar y él, pese a que la joven es la única casa de las tres, con Tomás un marido que es admirado por Tere, la hermana pequeña, y con dos hijos además de un buen puesto en una empresa. Itziar vive cierto hastío en su matrimonio y entre cierta confusión vive una extraña aventura con Iñaki, quien es un hombre difícil. Dice ser escritor y tener un conflicto con su familia vasco por la herencia. La autora al introducir en la novela a ese personaje, y hacerle el eje o hilo conductor de la obra, pone difícil el comentario en torno a la obra si queremos obedecer a Hitchcock cuando nos pedía que no contáramos el final de sus películas. Ni el principio, ni la trama, diríamos aquí. El hecho es Laura es una funcionaria interesante, elegante, sugestiva, amordazaba en su realización como mujer, funcionaria de nivel A2 de la Unión Europea y destinada en Bruselas, mucho más concienciada de su valor que Tere, casi solterona, que sigue viviendo con su madre en el piso de Altamirano y que se esclaviza con Sánchez su jefe, incitándole incluso con sugestivas blusas transparentes, pero que aspira a un amor rotundo, aunque sea el primero. ¿Qué sucede con Iñaki? Bien, ahí está la trama. Las tres muchachas han vivido presas de los condicionamientos familiares, con el padre huido para construir un puente sobre el río Paraná y rehaciendo su vida en América. Ellas siempre hablan de «Cuando vuelva Papá» y

están al lado de Mamá, que tiene alguna vía de escape con el hermano mayor, no excesivamente clara. A partir de la aventura entre Itziar e Iñaki todo se verá transformado. Cada una de las mujeres encauza su vida sin perder de vista sus aspiraciones, sus particulares deseos. Pero todas, sin excepción, van arrastrando cierto fracaso existencial y tienen que luchar con sus propios conflictos, con sus pasiones adolescentes y sus particulares destinos. Con tales ingredientes y ciertos equívocos en torno a la figura de Iñaki, que se resuelven de una manera menos dramática de lo que cabría suponer, María Tena, que pasó sus primeros años entre Dublín, Montevideo y Madrid, y es Licenciada en Filosofía y Letras y en Derecho ha escrito efectivamente sobre la fragilidad de determinadas mujeres que, creyéndose fuertes y modernas, se encuentran a merced del amor y, por ello, supeditadas a enfrentarse a los riesgos que la vida moderna exige. Hay un curioso paralelismo entre estas tres mujeres y Clara, la protagonista, y alguna que otra fémina de la novela de Nuria Roca *Los caracoles no saben que son caracoles* (Espasa, Madrid 2009), como si las mujeres tuvieran una imperiosa necesidad de tener cerca de un varón, como si ese fuera el principal cometido de sus vidas, de ahí esa necesidad permanente de aparecer bellas, sugestivas, quejándose de unos kilitos de más, ensayando a lucir la mejor lencería de La Perla, que incluso se recomiendan unas a otras y mostrar tetas, como base para una realización de esos fines que tal vez acucie a muchas mujeres pero no de una manera tan generalizada. Pero en la novela de María Tena no aparecen crisis económicas ni problemas políticos candentes pero sí, y sobre todo, aparece un mundo repleto de obstáculos para unas féminas solas frente a su obsesión. La narración es eficaz, bien desarrollada, amena incluso avanzando la sexualidad femenina con una delicadeza no exenta de suave erotismo. Todo ello hace de *Las fragilidad de las panteras*, una novela muy interesante para comprender el mundo femenino en un momento de difícil definición donde la mujer, lógicamente, alcanza las cuotas de poder que le corresponden por sus aportaciones a la sociedad, aunque pero aún arrastra siglos de sometimiento al varón o, cuando menos, de indiferencia en sociedades escasamente concienciadas con la necesidad de integrar a ambos sexos en la labor común y, con ello, de disfrutar de los mismos derechos y de

hace frente a las mismas obligaciones. Tantos conflictos y tantas pasiones, aflorando de una manera paralela, no hacen más que poner en su justo lugar los dramas humanos de sus protagonistas que, al final, son los dramas de todos nosotros. Seguramente María Tena puede hablar en primera persona de estas cuestiones pues se ha movido en el mundo de la Administración Pública con proyectos culturales y educativos además de haber sido Directora del Centro del Libro y la Lectura y del Centro de las Letras Españolas, además de haber tenido otros cargos en el Ministerio de Cultura y de su función como Profesora de Escritura. De su obra narrativa destacan sus novelas *Todavía tú* y *Tenemos que vernos* (finalista del Premio Herralde de Novela 2002). Colabora habitualmente en varias revistas literarias y es miembro del consejo editorial de *Galerna*, revista cultural editada por Montclair State University de Nueva York

Valiente Madrugada

Raquel Lanseros

Yolanda Castaño (Santiago de Compostela, 1977) es, a pesar de su juventud, una voz imprescindible en el panorama poético actual, tanto en lengua gallega como en lengua castellana. En 1998 se editó su poemario *Vivimos no ciclo das Erofanías*, con una excelente acogida de público, no en vano le granjeó a la autora el Premio de la Crítica de poesía gallega 1999. En esa época, Yolanda Castaño comienza a desarrollar una doble labor: escribir y publicar inicialmente en gallego para, después, traducirse a sí misma a la lengua castellana. Por ello, la mayoría de sus poemarios se encuentran en ambas lenguas. En 2006 publicó en Visor su cuarta entrega poética y segunda en versión bilingüe gallego-castellano con el título de *Libro de la egoísta*. El poemario que ahora nos ocupa es su último y más reciente trabajo, y fue publicado en lengua gallega por Espiral Maior en La Coruña en 2007 bajo el título de *Profundidade de campo*. Ese mismo año obtuvo el XV Premio de Poesía Espiral Maior, uno de los más prestigiosos del entorno literario gallego. Con esta edición bilingüe gallego-castellano en Visor que ahora nos ocupa, *Profundidad de campo*, obtuvo en 2009 el Premio El Ojo Crítico otorgado por RNE.

Con un término óptico y fotográfico como título, la poeta ya nos adelanta que se trata de un libro de poemas en el que el sujeto poético coloca su foco sobre una zona nítida de su mapa biográfico, de manera que no sólo su interiorización vital pueda salir a la luz, sino también las personas y objetos situados dentro de esa zona. Es decir, la poeta efectúa un análisis minucioso de su propia esencia a través del reflejo identitario que le arroja su propia imagen interpretada por los ojos ajenos. Así, en *(Re)ser(vado)*, el poema que inicia el libro, Yolanda nos deja unos primeros versos

---

Yolanda Castaño: *Profundidad de campo*, Visor Libros, Madrid, 2009.

reveladores: «/Una navaja lenta es el proyecto de la identidad./ Una celebración añil el re-conocimiento./ ¿Cómo dejé que todo esto me sobreviniera?/Mi propio sueño se marchó de mí conmigo/No puedo permitir que se me malinterprete una vez más/¿Por qué me afectas?, ¿por qué me afectas todavía?/Una absurda posesión infranqueable./» El tema de la identidad es el eje central del libro y se vertebra a través de diferentes enfoques que la autora va adoptando. La interpretación que los demás hacen sobre nuestra imagen proyectada o sobre nuestros actos perturba la conciencia del yo, que busca su naturaleza real, desprovista de juicios superficiales y potencialmente atormentadores: «/Cuando dejo de ser flor,/molesto./Pero lo duro era ser, lo/infatigablemente aciago./ Que yo contrajese alguna seria dolencia/favorecería enormemente a mi proyección literaria./Como no encuentre trabajo, me marcho a Las Vegas./En los Estados Unidos soy más guapa que en ningún sitio./» Ya en estos versos se manifiestan a su vez dos de las cuestiones centrales del poemario derivadas del problema de la identidad. La primera es de índole metapoética, ya que la autora toma conciencia clara de su actividad literaria y refleja esta inquietud, convirtiéndola a su vez en material poemático, como vuelve a verse reflejado por ejemplo en el poema *Perdón*: «/¿Usar una 36 y hacer literatura?/Quisiera pedir PERDÓN/con mis labios más pequeños./» El segundo asunto axial sobre el que reflexiona la autora es la belleza, con todas sus concomitancias vitales sobre la propia existencia. La voz poética siente el juicio externo como un despiadado cuchillo que no permite a la belleza física ir aparejada de otros dones personales como la solvencia literaria, el éxito personal o la búsqueda de comprensión íntima en el tú. La segunda parte del libro, intitulada *Núcleo Central*, focaliza los miedos del yo y la necesidad de expurgación social contra la que el sujeto poético se revela internamente. Múltiples son los ejemplos de esto a lo largo de estos poemas centrales: «/La belleza es un cerrado círculo, un vicio oscuro, un/remordimiento./La consciencia de la usura./La necesidad de sentirme fraude.//; o //Mi belleza señala con el dedo, espeja mis cristales,/ofende./mi belleza que intimida,/que enerva sin hablar,/que acobarda./(...)/Mi belleza que me deturpa,/que opaca mis cristales,/la que me niega./Mi belleza que manipulo, que no otorga perdón, la que me esconde.//; o /¿Mi propia

credibilidad atacada por/mis propias curvas?/Como nací guapa, tengo que purgarme./Toxicómana de ti,/que no pudiste cautivarme con/más armas./» Bien sabido por la disciplina filosófica de la estética, la belleza es una noción abstracta ligada a numerosos aspectos de la existencia humana, abordada también por otras disciplinas como la historia, la sociología y la psicología social. Debido a que constituye una experiencia subjetiva, como muestra el conocido dicho inglés atribuido a «The Duchess»: «Beauty is in the eye of the beholder (la belleza está en el ojo del observador)», la belleza es eminentemente perceptiva y por lo tanto, social y colectiva. En su sentido más profundo, la belleza puede engendrarse a partir de una experiencia de reflexión positiva sobre el significado de la propia existencia. La reflexión de Yolanda hace hincapié sobre la incidencia de la acentuación perceptiva del entorno sobre el individuo, que se ve sometido al juicio externo en base a cualidades meramente formales. En este sentido, Yolanda Castaño forja una defensa implícita del concepto platónico de belleza. Platón realizó una abstracción del concepto y consideró la belleza una idea, de existencia independiente de las cosas bellas reales. Según la concepción platónica, la belleza en el mundo es visible por todos; no obstante, dicha belleza es tan solo una manifestación de la belleza verdadera, que reside en el alma y a la que solo podremos acceder si nos adentramos en su conocimiento. Consecuentemente, la belleza terrenal es la materialización de la belleza como idea, y toda idea puede convertirse en belleza terrenal por medio de su representación: «/La belleza, que desarma a algunos/y arma a otros.»//

Se observa asimismo en el poemario la utilización de un lenguaje palpitante, actual, valiente, junto con la exposición de ideas y conceptos generacionales que ofrecen una sutil asunción de sabiduría tradicional con conceptos presentes; como alusiones a canciones pop «Maquillaje (sombra aquí, SOMBRA allá)» o «*Freak of nature*». Con *Profundidad de campo*, Yolanda Castaño se consolida como una de las voces más sobresalientes de su generación. Suban a este libro de poemas y disfruten de la reflexión y la introspección a la vez que viajan por las palabras: «/Y acelero tan rápido/como a este verso se le va la vida.»// ©

En las profundidades de la Red

Bianca Estela Sánchez

En el año 2005, el cordobés Vicente Luis Mora se presentaba como un valor literario de la última narrativa española a tener en cuenta al recibir el Premio Andalucía Joven de Novela. Desde entonces, Mora no ha hecho más que profundizar en esa impresión, que se vuelve casi tangible en su nuevo trabajo, titulado *Alba Cromm*. Ya desde la misma portada del libro, publicado por la editorial Seix Barral, se percibe el ambiente y la atmósfera de la obra. Una joven atractiva, con el pelo azul, creada por ordenador, que bien podría haber servido para ilustrar una película o alguna página web de animación en Internet, aparece solitaria y desafiante, con el ceño fruncido y una sensación de debilidad y de seguridad que desconciertan.

Aunque pudiera serlo, no es la protagonista de un videojuego. Nada más lejos de la realidad, porque la realidad que Mora presenta en su novela no sólo es una lacra de nuestro tiempo, la pedofilia, sino que parece haberse convertido en una epidemia que se expande en la sensación de impunidad que predomina en Internet, cuyo anonimato parcial tiene sus ventajas y sus inconvenientes.

Precisamente Alba Cromm, la protagonista del libro, se decide a plantar cara a la pornografía infantil en la Red en un relato dinámico, con un ritmo vertiginoso, en el que la ficción se mantiene siempre en paralelo con la realidad, llegando a tocarse en muchos momentos del libro. Y es que el estilo de Mora resulta periodístico desde el principio. Por eso la novela está redactada como si se tratara de un reportaje, un amplio reportaje, que forma parte de una revista. Alba Cromm es el sujeto periodístico, una subcomisaria de la Policía Nacional que no tiene familia propia y cuyo carácter se ha vuelto con el tiempo cada vez más huraño y esquivo.

Vicente Luis Mora: *Alba Cromm,* Ed. Seix Barral, Barcelona, 2010.

Consciente del peligro que acecha en las calles, tras sus años de patrulla y lucha contra la delincuencia, escribe un blog en el que vacía sus frustraciones y desilusiones. Es precisamente este blog el que actúa como arranque de la historia. Alba Cromm está cansada de que en internet se manipule y se abuse de niños. Una cierta responsabilidad relacionada con su propia biografía, en especial con diferentes pasajes de su infancia, la llevan a decidirse a perseguir al mayor pederasta de la red, un hacker al que se conoce como Nemo pero que nunca ha sido identificado. Este reto personal que se marca Alba Cromm, y que se convertirá en una obsesión que la ocupe por completo, es el nudo de la novela, en la que también aparece un multimillonario, Jehová Lesmer, que lanza un desafío informático al mundo.

Con un estilo a mitad de camino entre lo cinematográfico y lo periodístico, el novelista cordobés logra contar una historia que llama la atención por su actualidad y que mantiene el suspense hasta el último momento, si bien encuentra algunas dificultades a la hora de indagar en el pensamiento tanto de la perseguidora como del hacker anónimo, que son personajes bien diseñados pero que podrían estar más vivos.

En lo que respecta al lenguaje, Vicente Luis Mora ha conseguido contar una historia en un tono muy sencillo sin que resulte fácil e incómodo. Tal vez porque su primera pretensión es la de captar de forma rápida y descarada la atención del lector y no soltarlo, esa presión inicial se mantiene acelerando su resolución. Alba Cromm tiene una duración apropiada porque necesita parecer rápida y pasar como un reportaje de domingo.

De una forma genérica, podría decirse que Alba Cromm se trata de una novela negra postmoderna, sin que por ello se tenga que ver ligada a la saga de Stieg Larsson ni a las últimas tendencias de consumo literario que han llegado principalmente desde Suecia. Aunque el libro de Mora guarde ciertos paralelismos con el del autor sueco (protagonista femenina llena de astucia con altos conocimientos informáticos, moderna, y con una sexualidad compleja), también son muchas las diferencias, fundamentalmente de estilo. El libro de Mora no da la sensación de estar prefabricado, entre otras cosas gracias a la inclusión de algún poema visual, de las cartas de los lectores y de entrevistas imaginarias, que le con-

fieren un estilo propio convirtiéndolo en una revista negra, de algo más de doscientas páginas, por la que el lector pasa con rapidez pero que deja un poso que dura varios días y plantea varias preguntas de las cualquier usuario de la red puede ser partícipe, sea o no capaz de resolverlas.

Vicente Luis Mora (1970) ya había mostrado antes su predilección por este tipo de planteamientos narrativos en especial en su blog *Diario de lecturas*, en el que realiza críticas culturales. Doctor en Literatura Española Contemporánea, se declara un guitarrista frustrado. Entre sus obras destacan el poemario *Tiempo*, publicado en 2009, o el ensayo *Pasadizos*, en el que se adentra en los espacios simbólicos existentes entre el arte y la literatura

Ramón Andrés y la tradición del silencio

David López

Silencio. Ramón Andrés se ocupa de lo que se esconde tras esta palabra en un libro que lleva por título *No sufrir compañía. Escritos místicos sobre el silencio (siglos XVI y XVII).* Esta antología va precedida por un ensayo del propio Ramón Andrés que lleva por título «De los modos de decir en silencio».

En la nómina de enamorados del silencio que ofrece esta obra se encuentran García Jiménez de Cisneros, Bernardino de Laredo, Francisco de Osuna, Juan de Valdés, Pedro de Alcántara, Juan de Ávila, Juan de Bonilla, Alonso de Orozco, Luis de Granada, Teresa de Jesús, Luis de León, Baltasar Álvarez, Juan de los Ángeles, Alonso Rodríguez, Juan de la Cruz, Antonio de Molina, Luis de la Puente, Juan Falconi, María de Ágreda y Miguel de Molinos.

De Juan de la Cruz proviene la expresión en la que se ha inspirado el título de esta obra: «No sufrir compañía». Es un título feo, en mi opinión, para un libro editado con una elegancia excepcional.

Elegancia para agrupar palabras sobre eso que sea el silencio, sobre lo absolutamente otro del lenguaje. Y las palabras que Ramón Andrés ha elegido para hablar sobre lo que no se puede hablar son, en muchas ocasiones, especialmente bellas y lúcidas. Quizás sea porque el lenguaje (esa sublime cárcel de la mente) alcanza sus más prodigiosas retorsiones cuando trata de palpar aquello que no él no es. Y quizás sea también porque el autor de esta obra haya sentido alguna vez la brisa del silencio en la piel de su cerebro.

Ramón Andrés: *No sufrir compañía. Escritos místicos sobre el silencio (Siglos XVI y XVII).* El Acantilado, Barcelona, junio de 2010.

El ensayo introductorio de Ramón Andrés se presenta visualmente como una sucesión de párrafos muy espaciados entre sí (separados por el silencio de la página en blanco) y geométricamente limpios (sin sangrado tras el punto y aparte). En esos curiosos bloques de palabras encontramos una gran cantidad de citas, las cuales, sin saturar al lector, se entrelazan con las propias ideas de Ramón Andrés para demostrar, entre otras, la siguiente hipótesis:

> A pesar de ciertos matices, casi nunca muy acusados, existe, como se ha visto en los capítulos precedentes, una veta profunda que sostiene la espiritualidad de la mayor parte de las culturas, un tenor que mantiene una analogía de creencias aunque expresadas de forma distinta [p. 20].

Esa veta profunda es la convicción de que es el silencio el único camino para enterarse realmente de algo (lo cual exigiría, paradójicamente, una radical renuncia al conocimiento):

> Debemos sospechar, tras ser asediados por los grandes sistemas filosóficos, sazonados de racionalismo y empirismo, tan reduccionistas, que la lógica a veces puede actuar como una alucinación de la mente. De ahí el silencio, el negarse a explicar los pormenores de algo que no admite, por definición, el detalle, puesto que es totalidad [p. 40].

Pero, ¿qué es exactamente ese silencio salvífico? ¿De dónde nos saca y a dónde nos lleva? ¿Cómo propiciarlo? ¿Es tan maravilloso lo que nos ofrece? ¿Qué se oye en ese estado mental? Veamos algunas de respuestas que ofrece Ramón Andrés sobre lo que no puede ser preguntado:

El silencio...

> Es, antes que otra cosa, un estado mental, una mirada que permite captar toda la amplitud de nuestro límite y, sin embargo, no padecerlo como línea última. Estar sosegado en lo limitado es tarea del silencio. No viene a transformar ni a desplazar

la realidad, sino a sembrar vacíos en ella, aberturas, espacios en los que cifrar lo que por definición es intangible y que, pese a todo, nos alberga [p. 11].

Esa necesidad de vivir ensordecido es uno de los síntomas reveladores del miedo. Kierkegaard afirmaba que, de profesar la medicina, remediaría los males del mundo creando el silencio para el hombre. No es extraño que buscara un fármaco de esta índole, atenazado como estaba ante el umbral de un tiempo inigualado en la producción del ruido físico, pero también mental, un clamor al asalto de la apacibilidad acústica y del no anhelo [p. 13].

El verdadero silencio no está necesariamente en la lejanía ni en la neblina de una vaguada ni en una cámara anecoica, sino, con probabilidad, en la intuición de un más allá del lenguaje [...] [*Ibíd.*]

Pero ese más allá del lenguaje no parece ser exactamente el silencio del que hablan algunos místicos. En uno de los textos que aparecen en esta antología, Miguel de Molinos explica así las diferencias entre la meditación y la contemplación:

Cuando el entendimiento considera los misterios de nuestra santa fe con atención para conocer verdades, discurriendo sus particularidades y ponderando sus circunstancias para mover los afectos en la voluntad, este discurso y piadoso afecto se llama propiamente meditación.

Cuando ya el alma conoce la verdad (ora sea por el hábito que ha adquirido con los discursos o porque el Señor le ha dado particular luz) y tiene los ojos del entendimiento en la sobredicha verdad, mirándola sencillamente, con quietud, silencio y sosiego, sin tener necesidad de consideraciones ni discursos ni otras pruebas para convencerse, ya la voluntad la está amando, admirándose y gozándose en ella, ésta se llama oración de fe, oración de quietud, recogimiento interior o contemplación [p. 369].

Aquí no se está proponiendo una salida absoluta del lenguaje, sino la quietud y la contemplación dentro de un cosmos rigurosamente vertebrado por *una* verdad: una verdad que ya no se va a tocar, una verdad que se va a custodiar con el antivirus del silencio. Estaríamos ante una especie de paraíso lógico, un silencio

intralingüístico, y sin duda delicioso: pero no ante un silencio total, no en un estado de conciencia en el que la mente está libre de formas, preparada para oír aquello que el lenguaje ni siquiera puede imaginar.

Otro texto de los antologados en esta obra muestra con mayor claridad el camino a ese beatífico encierro lógico también denominado «silencio». Es una carta que San Juan de la Cruz escribió a las carmelitas descalzas de Beas. En ella encontramos estos consejos [p. 310]:

Jesús María sea en sus almas, hijas mías en Cristo.

> Mucho me consolé con su carta; págueselo nuestro Señor. El no haber escrito no ha sido falta de voluntad, porque de veras deseo su gran bien, sino parecerme que harto está ya dicho y escrito para obrar lo que importa; y que lo que falta, si algo falta, no es el escribir o el hablar, que esto antes ordinariamente sobra, sino el callar y el obrar.
>
> Porque, demás de esto, el hablar distrae, y el callar y el obrar recoge y da fuerza al espíritu. Y así, luego que la persona sabe lo que le han dicho para su aprovechamiento, ya no ha menester oír ni hablar más, sino obrarlo de veras en silencio y cuidado, en humildad y claridad y desprecio de sí; y no andar luego a buscar nuevas cosas, que no sirve sino de satisfacer el apetito en lo de fuera, y aun sin poderle satisfacer, y dejar el espíritu flaco y vacío sin virtud interior.

Así, parece que hay silencios carcelarios, aunque esas cárceles sean paradisíacas: silencios de sumisión absoluta a un logos cerrado: a *una* verdad estructuradora de lo visible y de lo invisible. El que calla y contempla ahí dentro no está en silencio, sino hechizado por el rugido algorítmico (aparentemente silencioso) de un cosmos de palabras que se ha cobijado en su mente. Pero Ramón Andrés sí parece considerar que el silencio al que se han referido Miguel de Molinos y Juan de la Cruz es un verdadero silencio místico. Recordemos esta enigmática frase:

Estar sosegado en lo limitado es tarea del silencio [p. 11].

Creo no obstante que el tipo de silencio que intenta palpar el ensayo de Ramón Andrés es más radical. Es un silencio al que se

accede tras la renuncia absoluta a cualquier estructura lingüística (a cualquier sistema de preguntas y respuestas/a cualquier verdad). Es el silencio que quedaría tras tirar la escalera a la que se refirió Wittgenstein al final de su *Tractatus*:

> Mis proposiciones esclarecen porque quien me comprende las entiende finalmente como absurdas, cuando a través de ellas –sobre ellas– ha salido fuera de ellas. (Tiene, por así decirlo, que tirar la escalera tras haber subido por ella).

Yo he disfrutado mucho subiendo por esta escalera de Ramón Andrés. Y, por el momento, no pienso tirarla. La renuncia a la Poesía me parece una mortificación excesiva

La novela española durante el franquismo

Laureano Bonet

El primero de abril de 1939, resulta casi ocioso recordarlo, se consuma ya la derrota de la República, llegando a su fin el golpe de estado del 18 de julio de 1936. Concluía la Edad de Plata en nuestra cultura y se iniciaba un «nuevo ciclo» o, por decirlo con mayor énfasis, un «auténtico tajo», según la imagen con que Santos Sanz Villanueva abre las páginas de su libro –denso y apasionante– *La novela española durante el franquismo*. Denso porque son casi doscientos los autores estudiados en él y, al trasluz de estos nombres (unos indiscutibles; otros, por entero olvidados), explora con avidez nuestro crítico más de un millar y medio de relatos, cuentos, novelas. Con lo que paso a paso van visualizándose los contornos de una *anormalidad* histórica, con las secuelas tan dañinas que ello conllevó para el desarrollo de nuestra narrativa entre aquel abril del 39 y el 20 de noviembre de 1975, fecha de la extinción del franquismo.

Ante todo, una anormalidad condicionada por el ojo siempre alerta de la censura, y censura a decir verdad doble: por un lado, la que ejercía el núcleo más estrictamente político del Régimen y, por otro, la que practicaba la jerarquía eclesiástica, cuyos intereses podían colisionar no pocas veces con aquél. La prohibición del manuscrito de *La colmena* en 1946 (tras un informe del clérigo Andrés de Lucas Casla) fue el caso más notorio de esa pugna entre poderes contrarios, pues dicho libro estaba siendo recibido con gran halago en las lecturas que su autor realizaba de algunos capítulos suyos: por ejemplo, el 30 de octubre del 45 en el Ateneo Barcelonés, bajo la presidencia del falangista Luys Santa Marina. Y

Santos Sanz Villanueva: *La novela española durante el franquismo. Itinerarios de la anormalidad*, Editorial Gredos, Madrid, 2010.

otro tanto le había ocurrido –recuerda Sanz Villanueva– a una novela con tintes a su vez tan falangistas como *Javier Mariño*, de Torrente Ballester: fue drásticamente «desautorizada por el lápiz eclesiástico».

Esas circunstancias empujaron a no pocos escritores disconformes con el franquismo a una mitificación de aquello que, en un sentido político, suponía para las autoridades del nuevo Estado una fijación obsesiva, neurótica –un tabú, diríase–: me refiero, claro está, al comunismo. Así ocurrió en los años centrales del siglo XX con la narrativa social, nutrida en mayor o menor grado por la estética marxista más rigurosa. Engels, Plejánov y Lukács serán los gurús a los que se acojan los intelectuales cercanos al Partido Comunista, según asevera la documentación referente al Seminario Internacional *Realismo y realidad en la literatura contemporánea* que tuvo lugar en Madrid, a mediados de octubre del 63. Mary McCarthy, testigo de lujo de tal seminario, relataría con sesgo irónico a Hannah Arendt que una buena parte de los escritores españoles allí reunidos eran «comunistas» o «simpatizantes de los comunistas», siendo «su Tomás de Aquino» un Lukács «aprendido a través de Lucien Goldman»...

Como le explica el protagonista de *Las bicicletas son para el verano* a su hijo, con la entrada del general Franco en Madrid, «no ha llegado la paz, Luisito: ha llegado la victoria». Y con esa victoria que cierra la melancólica pieza de F. Fernán-Gómez, se inaugura la primera postguerra, el decenio de 1940, al que dedica Sanz Villanueva los dos capítulos iniciales de su libro: unos tiempos oscuros, nocturnales (sacudidos además por las miserias de la guerra europea) que propiciarán dos maneras estilísticas, en último término narrativas, en nuestra literatura. Por una parte, el tan traído y llevado tremendismo y, por otra, un existencialismo más bien «instintivo», sin apenas «fundamentación filosófica», aun cuando no sea por completo ajeno a los sentires tan entristecidos del existencialismo francés.

No se dio, es verdad, entre nosotros el paradigma más puro de novela intelectual existencialista –en la línea de *La nausée* o *L'étranger*–, aunque sí afloró en multitud de relatos el «sinsentido» de la vida, siendo acaso el texto más imbuido de esa emocionalidad *La sombra del ciprés es alargada*: ¡cuántos cipreses asoman

por nuestros versos y prosas de aquellos tiempos de penitencia, esparciendo aquí y allá sus verdores mortuorios! Justamente poco después, hacia el año 1950, un joven Mario Lacruz –buen lector de Camus– escribiría *Intemperancia*, obra que sólo verá la luz medio siglo más tarde: quizá el mejor ejemplo de existencialismo en las letras hispánicas, un existencialismo «tratado [...] con rigor total, sin ninguna concesión anecdótica o estilística», estima Sanz Villanueva.

Por su parte el tremendismo (no ajeno a esos relatos tan pesarosos) comenzó a difundirse en los primeros cuarenta con el fin de «aludir al abuso de historias desesperanzadas que acumulaban primitivismo, violencia, marginalidad y escatología». Y en este punto anida una muy feliz sugerencia de Santos Sanz: el «sistema expresivo tremendista» pudo haber sido fecundado, en algún aspecto, por la línea más bronca de la literatura falangista: 'lo bronco', otro epíteto habitual en nuestra baja postguerra, desde C. J. Cela a Tomás Salvador, pasando por Rafael García Serrano y Darío Fernández Flórez... Tal anticipo se adivina en libros más que discutibles, pero en cuyas páginas bulle una escritura áspera, rugosa, violenta: *Se ha ocupado el kilómetro seis*, de Benítez de Castro, o *Chekas de Madrid*, de Tomás Borrás, fueron sus modelos más cabales. No obstante, cabe añadir también la novela de Luys Santa Marina *Tras el águila del César*, impresa en 1924 aunque apenas se distribuyó entonces debido a las presiones del estamento militar, siendo reeditada en 1939 y con algún éxito de crítica.

En los primeros cincuenta el tremendismo empezará a perder fuelle para entregar el testigo a una *elocutio* más átona, más neutra, y muy común entre los nuevos novelistas, cuyas pautas a seguir serían el neorrealismo italiano, la frase corta de Hemingway, el relato seco, mineral, de Dashiell Hammett y el Nouveau Roman: *La hora del lector* –el código estético acuñado por J. M. Castellet en 1957– así lo corrobora sin la menor duda. El existencialismo, en cambio, alcanzaría mayor longevidad, no siendo los escritores del tardofranquismo enteramente ajenos a él. Es más, y por paradójico que parezca, «la vivencia del absurdo existencial constituye una veta fortísima dentro del rupturismo vanguardista y experimental», tan en boga en los años setenta: lo confirman, entre otros

títulos, *La espiral*, de Javier del Amo, *Easy Joe* y *Crónica sobre César*, de Carlos Alfaro o *Leitmotiv* de J. Leyva.

La periodización con que Sanz Villanueva organiza el presente libro es bien nítida y, al tiempo, elástica –nada rígida–, afín a una estrategia visible ya en otras obras, muy en particular su *Historia de la novela social española*. Dicha periodización, tendente a fijar el despliegue de nuestra narrativa durante las cuatro décadas del franquismo, empieza a materializarse con el segundo capítulo, «La primera generación de postguerra», en cuyas páginas toman aliento las cuatro figuras mayores de aquellos días: C. J. Cela, Carmen Laforet, Miguel Delibes y G. Torrente Ballester. Los juicios que prodiga nuestro crítico a estos novelistas son siempre oportunos, amén de severos en más de un caso. Así ocurre con Cela, escritor que, en su opinión, irá malográndose con el paso del tiempo por no saber, o querer soslayar, las tentaciones del «juego retórico», por recurrir en demasía a una «prosa excrementicia» y por no desligarse de un pintoresquismo donde lo monstruoso va hinchándose más y más hasta sofocar cualquier atisbo de verosimilitud.

Rasgo valiosísimo de este capítulo es la voluntad en rescatar del silencio a novelistas que, por ser deudores de la literatura del siglo XIX, apenas son hoy meras fichas de manual. Juan Antonio de Zunzunegui, en primer lugar, simpatizante del Estado franquista si bien, a causa de su tan «ácido moralismo», llegó a «tener serios problemas» con esos poderes públicos. Santos Sanz elige de dicho escritor *Esta oscura desbandada* –«la más acertada de sus novelas»– y *El mundo sigue* que, vertida al cine por F. Fernán-Gómez, se transformará en una visión casi «subversiva» de nuestra postguerra, a juicio de un deslumbrado Juan Marsé. O Alejandro Núñez Alonso, «uno de los casos más notorios de injusto olvido», precursor del actual auge de la novela histórica con un ciclo de obras «concebidas como piezas de un gran fresco» de las culturas del Mediterráneo que, en los años centrales del siglo XX, concitaron el favor de la crítica, en particular *El lazo de púrpura* y *El denario de plata*.

Tras estas páginas bien nutridas de noticias y reflexiones se abre el capítulo tercero de nuestro estudio, siendo ahora su protagonista la narrativa del medio siglo. Capítulo anchuroso, prolífico, apa-

sionante: ciento cincuenta páginas; sin duda el eje temático del libro. ¿Razón de esa amplitud? La notable cantidad de jóvenes narradores que comienzan a despuntar en los años cincuenta, y ello en connivencia con el auge editorial que tuvo lugar entonces, sobre todo en Barcelona en cuanto a novela (la edición madrileña cultivó más el ensayo y la poesía). Así, el afianzamiento de Destino, el papel discreto –y eficaz– de Noguer, la creación de Planeta o Plaza Janés y, muy en especial, el papel «modernista» que ejerció Seix Barral bajo la tutela de Juan Petit, Carlos Barral y J. M. Castellet: al filo de 1960, y en la espaciosa Europa, esta editorial empezará a codearse nada menos que con Gallimard, Einaudi y Rowohlt.

Novela y juventud son, a todas luces, las señas de identidad de este decenio: una ecuación redonda. Unos jóvenes que asaltan la arena literaria, monopolizando tertulias, revistas, haciendo lecturas de sus versos y prosas en colegios mayores o en programas radiofónicos; enviando sus manuscritos al Premio Internacional de Novela convocado por José Janés, al Nadal o al Biblioteca Breve... Y unos relatos, asimismo, protagonizados por esos mismos jóvenes –es el caso de Martín Gaite, los Goytisolo, J. Fernández Santos–. Unos veinteañeros que no fueron actores del conflicto bélico del 36 sino más bien niños que *jugaron a hacer la guerra* o descubrieron, horrorizados, las aristas más dramáticas de esa guerra: el cuerpo sin vida de un combatiente, descomponiéndose entre unas matas, o semihundido en una charca pútrida, según atestiguan «Mi primo Rafael», del propio Fernández Santos, y *Recuento*, de Luis Goytisolo.

Ese bosque literario es desbrozado con precisión por Santos Sanz quien deslinda diversos grupos literarios y modalidades narrativas que pueden, empero, confundirse entre sí. Tal ocurre con la «tendencia neorrealista» que cristalizará entre los redactores de *Revista Española*: una tendencia alentada por Cesare Zavattini, traducido al castellano, no se olvide, por R. Sánchez Ferlosio. Un neorrealismo que irá disolviéndose conforme avance la década, surgiendo de su entraña la novela social de filiación marxista, si bien con la mira puesta ambas corrientes por adentrarse siempre en la España del momento. Se pasa pues, y de manera gradual, de un «ámbito» «humanitario» a otro «político», tutelado ideológi-

camente por Lukács (totem intocable en torno a 1960 pero que, un lustro después, empezará a cuestionarse para ocupar Gramsci y Marcuse su sitial). Las 'pobres gentes' que transitan por tantos cuentos de Ignacio Aldecoa, Martín Gaite o Fernández Santos serán sustituidas por el friso proletario –repleto de tensión épica– de *Central eléctrica*, el libro que López Pacheco da a la imprenta en el 58.

Nuevamente ejecuta aquí Santos Sanz otro acto de justicia en favor de escritores que, por no formar parte de las *caballerizas reales* de Destino o Seix Barral, han sido eclipsados por la fama de los Sánchez Ferlosio y Goytisolo: entre ellos, Antonio Rabinad, Mario Lacruz, J. M. Castillo-Navarro o Pablo Antoñana. Reparemos en el primero quien, pese a figurar en los catálogos de Seix Barral, y por culpa de unos hábitos sociales que lo alejaban de la *gauche divine*, «siempre falta en las nóminas del medio siglo» siendo, como es, «un narrador a la altura de los consagrados de [...] su generación». Con una escritura rica en «tumultuosa subjetividad», en el orbe literario de Rabinad brillan una serie de títulos que responden, en gran manera, a una reconstrucción testimonial de la Barcelona de la postguerra: no lejos, pues, de un Juan Marsé. De entre sus ficciones elogia Santos Sanz *Marco en el sueño*, novela «dura y triste», y que desprende no obstante una sutil «belleza moral».

Hacia 1962 comenzará a decaer el realismo social, sus mitos y sus ansias políticas: los límites de tal fórmula se hacen muy ostensibles. A eso debiéramos añadir un hecho de singular enjundia: *Tiempo de silencio*, obra que ve la luz en mayo del mismo 62 y proyectil que da en la línea de flotación de esa narrativa «notarial», fundamentalmente por su lado lingüístico. Porque no cabe olvidar la ruptura que significó el texto de Martín-Santos en el tratamiento del lenguaje: una fraseología espesa, desmesurada, que conlleva, a su vez, la hibridación de idiolectos populistas y cultos, lejos ya la palabra tan ascética del medio siglo. Ruptura estilística, a buen seguro, porque en lo tocante a la fábula, no es ajena esta obra a los concencionalismos del relato social, como bien razona Santos Sanz, haciendo suyo un comentario nada bondadoso de Juan Benet: *Tiempo de silencio* sería una novela que transpira «vida de pensión» y «costumbrismo puro». ¿Costumbrismo a

secas? No resulta tampoco difícil avistar en ella diversas muecas con sabor tremendista y algún que otro esguince folletinesco que nos trasladan, curiosamente, a usos de la primera postguerra.

Aun cuando existan otros vectores que incidirán también en el cuerpo algo doliente de la narrativa española, en el centro mismo de la década del sesenta, agitándolo con no menor intensidad. El *boom* latinoamericano y, anejo a él, un suceso extraliterario que rebatía los afanes «cronísticos» del relato surgido con el medio siglo: las alteraciones de índole económica, social y, en suma, moral que traen consigo los tecnócratas del franquismo bajo el liderazgo de L. López Rodó. Y alteraciones «que no son atribuibles precisamente a la literatura», advierte malicioso Santos Sanz: una literatura, además, cuyo corsé doctrinario (el marxismo) empezaba a declinar, una declinación que alcanza su sima en 1968, año del aplastamiento de la *primavera de Praga* y del conflicto de Heberto Padilla con los jerarcas castristas. De acuerdo, en fin, con la sentencia de J. Corrales Egea vertida en *Ínsula*, «Lo menos que puede pedirse a los autores de 1965 es que, consecuentes consigo mismo, no sigan siendo los autores de 1950».

En resumidas cuentas, al decir de Sanz Villanueva –y volviendo al *boom* hispanoamericano– novelistas del fuste de Vargas Llosa, Julio Cortázar, Carlos Fuentes supondrían con su presencia en el mercado peninsular, «un jalón básico en el proceso de la conquista de la normalidad literaria, sujeta a los impulsos del arte y no tributaria de las circunstancias sociales o políticas». Todo eso favorecerá, sí, el paso «de la berza al sándalo», frase con la que nuestro profesor titula este nuevo capítulo de su libro –el cuarto– inspirado en unos quejosos versos de Jesús López Pacheco, repletos de quiebros autodefensivos y desplantes hacia los *mandarines* en su sentir tan «cosmopolitas» de Seix Barral: J. M. Castellet, Carlos Barral y, muy en especial, J. M. Valverde, el 'culpable', por decirlo de algún modo, de ese cambio de brújula a favor de los narradores americanos.

Cambio de brújula estética; una realidad mucho más densa que la de los años cuarenta y cincuenta que exige otra mirada literaria; una política censora en manos de las autoridades franquistas más tolerante (si bien con repliegues no menos inclementes que antaño); una nueva hornada intelectual que puja y empuja: los nacidos

entre 1936 y 1951. Esta última fecha es seleccionada por Santos Sanz como el año del nacimiento de Javier Marías, un autor que, junto a Vázquez Montalbán o F. Umbral, centrará el escenario cultural del último tercio del siglo XX. Es el tercer relevo generacional, que «adopta una actitud hostil a los dos grupos precedentes» de nuestras letras: tanto la «primera promoción en la inmediata postguerra» –una promoción «conservadora en sus técnicas e ideología»– como la generación del medio siglo, «concienciada de un objetivismo innovador e izquierdista». Son los sesentayochistas o *novísimos*, si hacemos nuestra la etiqueta que Castellet aplica a un núcleo de poetas: no se olvide, empero, que algunos de esos poetas cultivarán también la ficción, entre ellos V. Molina Foix, Félix de Azúa, Ana María Moix y el propio Vázquez Montalbán.

Ahora bien, relevo generacional desprovisto de la calidad de bloque bien macizo que exhibía la generación del cincuenta. Sus integrantes, sin embargo, coinciden en impugnar las señas estéticas y políticas de estos autores medioseculares pero, tras unos breves años de gran fogosidad formalista, cada uno de ellos emprenderá caminos muy dispares, incluso rechazando de raíz, mediados los setenta, esas querencias vanguardistas tan extremosas. Unas querencias que aislarán en alto grado sus textos, incapaces de calar en un público amplio pues –según diría con sorna Eduardo Mendoza– esos textos son espejos que no reflejan la vida cotidiana sino, muy al contrario, a «una persona leyendo una novela», persona que suele ser el mismo autor, quizá algún animoso crítico y, sólo de tarde en tarde, el lector más convencional.

Pero puede existir, sí, algún pequeño núcleo, aparte del concebido por Castellet, y que alcanzará gran relevancia a las puertas ya del siglo XXI: la escuela leonesa integrada por Luis Mateo Díez, J. M. Merino y J. P. Aparicio, mucho menos ansiosos, desde su primera juventud, por esa antinovela orientada a demoler la fábula, el lenguaje estándar y, en consecuencia, reprimir cualquier señuelo comunicador, que con tanto ahínco cultivaron, en los primeros setenta, J. M. Guelbenzu, G. Sánchez Espejo o J. Leyva. Indica, en síntesis, Santos Sanz que, hacia 1970, la narrativa «novísima» padeció un «ensimismamiento culturalista» del que, por fortuna, se libraron pronto algunos autores: Vázquez Montalbán,

J. A. Gabriel y Galán o Javier Marías. Este último mostrará, en particular, un «desentendimiento absoluto del experimentalismo», aun cuando coincida con algún que otro afán modernista de la generación del 68: el repudio «del reflejo testimonial de la actualidad» y una «deliberada marginalidad de la tradición hispánica», en la senda, siempre, de su «maestro» Juan Benet.

Esa tendencia tan «excluyente» en pos de la modernidad será analizada con atención prolija por Santos Sanz en el capítulo quinto, y último, del libro y cuyo epígrafe reza «De los amenes franquistas a la democracia». Un capítulo íntimamente unido al anterior y donde se combina, una vez más, la reflexión teórica con el análisis de un grupo de escritores que irán retomando las virtudes comunicadoras del relato, un relato dispuesto en forma de historia para ser leída con fruición, y no ya confuso laberinto mental. La literatura, en resumen, como tarea lúdica: un redescubrimiento que va parejo a la reinstauración de la democracia. ¿Hecho significativo, rebosando historicidad, o simple y llana coincidencia? Así acontece con los tan radicales J. Leyva o Javier del Amo e, igualmente, con J. J. Armas Marcelo, J. Fernández de Castro o J. P. Quiñonero. De este último resaltará nuestro autor el abandono de los «recursos experimentales» de sus libros más juveniles en obras del fuste de *Anales del alba* (2000) o *El caballero, la muñeca y el tesoro* (2005).

En cualquier caso ese reblandecimiento del experimentalismo se avista hacia el centro de la década del setenta, lo que Santos Sanz llama la «segunda oleada del 68», y cuyos representantes más conspicuos serían los mencionados L. M. Díez y E. Mendoza quienes recuperarán el «viejo arte de contar», a la luz principalmente de Baroja: Baroja, aquel modelo con tanto peso entre los escritores del medio siglo. Como advertirá nuestro crítico, «se trataba [...] de ofrecer alternativas a la situación que había descrito con desparpajo Rafael Alberti al regresar del exilio [...]: en las novelas españolas de entonces los personajes tardaban veinte páginas en subir una escalera». ¡Qué contraste con esta ráfaga de *Los pilotos de altura*, un 'molto vivace' que deja al lector –y a los personajes– sin aliento: «Entraron en el portal, subieron por una escalera estrecha hasta el segundo piso, llamaron, les abrieron, cruzaron un corredor, pasaron, precedidos por la criada, a la sala,

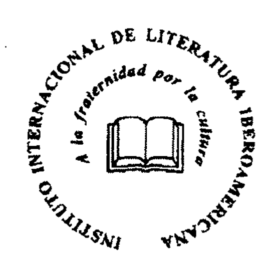
y aparecieron en un balcón, desde el cual se dominaba la plaza».

Una *segunda oleada* cuyos integrantes reniegan del «virus experimental», enganchándose al «placer de la narratividad» o al «rescate de la tradición oral» (L. M. Díez, J. M. Merino), al paso que no desdeñan «utilizar [...] las recientes conquistas expresivas», mas siempre con algún dejo irónico (Mendoza). Es, qué duda cabe, el reino de la postmodernidad, la reinvención de las formas tradicionales y, ello, junto a hallazgos de la más pura vanguardia, si bien libres del 'dramatismo' que dicha vanguardia invocó tiempo atrás. La técnica del *collage*, si vale este galicismo tan habitual en la década del ochenta, gracias sobre todo a Gérard Genette quien empieza entonces a sentar cátedra: la incrustación de elementos dispares en un texto poético. Pero no sólo *monsieur* Genette, dado que por nuestros cenáculos resplandecen –creo– dos libros básicos para pulsar esa nueva sensibilidad: *Apocalípticos e integrados ante la cultura de masas*, de Umberto Eco, y *La infancia recuperada*, de Fernando Savater, ensayo impreso en 1976, el año en que triunfa *La verdad sobre el caso Savolta*.

Frente a la *mermelada* semántica –algo agria– que implica el experimentalismo, la *ensalada* multicolor con mil historias contrarias, que van vivificándose unas a otras: ambas imágenes enfatizan la mutación que ha tenido lugar en la novela española desde los últimos setenta hasta hoy. Ello, además, se da la mano con el final del franquismo, la transición y los inicios de la democracia. Santos Sanz, reiterémoslo, personificará esa andadura en dos autores: por un lado, L. M. Díez, a quien dedica abundantes páginas –casi una monografía– dentro de la ancha horquilla del libro. Por otro, E. Mendoza, merecedor también de amplio espacio, deteniéndose en *El caso Savolta*, uno de los cuatro hitos de nuestra narrativa desde 1939, al lado del *Pascual Duarte*, *La colmena* y *Tiempo de silencio*. Porque este libro es fruto de la «escritura libre» y del empeño por idear una historia que «satisfaciera» a los lectores en época de mudanzas. A saber, tanto de «quienes deseaban recuperar la narratividad» como de aquellos otros que «exigían la modernización del realismo». De ahí el papel crucial que ejerció *El caso Savolta*: indicio de que la novelística de la postguerra «estaba amortizada» y el relato vanguardista tenía «fecha de caducidad».

Síntoma y apertura –con la libertad– de «los más variados registros» en el arte de la ficción: la novela culta de Raúl Ruiz; la crónica contemporánea de J. Martínez Reverte; el relato policiaco urdido por Juan Madrid o la «narrativa del yo» que Esther Tusquets inaugura con *El mismo mar de todos los veranos*. Registros, en fin, que hablan de una «literatura normalizada» y ratifican, además, la presencia de un público que «vuelve a depositar en los novelistas [...] su confianza como intérpretes de la realidad». O, lo que no es menos revelador, frente a esa «apariencia tan severa y triste» de las letras bajo el franquismo, asoma en la raya del siglo XXI, y no sin descaro, la novela como «fuente de entretenimiento». Nuestros escritores han aprendido, ya, a sonreir, remata S. Sanz Villanueva en este libro suyo, de consulta ineludible para el observador de unos tiempos henchidos de más sombras que luces en el difícil transitar de la narrativa española hacia su plenitud

Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana



Revista Iberoamericana

Suscripción anual

Socios	U$S 65.00
Socio Protector	U$S 90.00
Institución	U$S 100.00
Institución Protectora	U$S 120.00
Estudiante	U$S 30.00
Profesor Jubilado	U$S 40.00
Socio Latinoamérica	U$S 40.00
Institución Latinoamérica	U$S 50.00

Los socios del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana reciben la *Revista Iberoamericana* y toda la información referente a la organización de los congresos.

Los socios protectores del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana reciben la *Revista Iberoamericana,* todas las publicaciones y la información referente a la organización de los congresos.

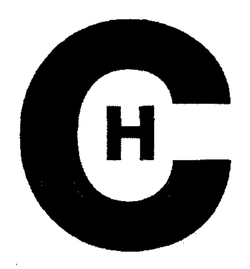
INSTITUTO INTERNACIONAL DE LITERATURA IBEROAMERICANA
Revista Iberoamericana
1312 Cathedral of Learning
University of Pittsburgh
Pittsburgh, PA 15260
Tel. (412) 624-5246 • Fax (412) 624-0829
iili+@pitt.edu • http://www.pitt.edu/~iili

CUADERNOS
HISPANOAMERICANOS

LOS DOSSIERS

559	Vicente Aleixandre
560	Modernismo y fin del siglo
561	La crítica de arte
562	Marcel Proust
563	Severo Sarduy
564	El libro español
565/66	José Bianco
567	Josep Pla
568	Imagen y letra
569	Aspectos del psicoanálisis
570	Español/Portugués
571	Stéphane Mallarmé
572	El mercado del arte
573	La ciudad española actual
574	Mario Vargas Llosa
575	José Luis Cuevas
576	La traducción
577/78	El 98 visto desde América
579	La narrativa española actual
580	Felipe II y su tiempo
581	El fútbol y las artes
582	Pensamiento político español
583	El coleccionismo
584	Las bibliotecas públicas
585	Cien años de Borges
586	Humboldt en América
587	Toros y letras
588	Poesía hispanoamericana
589/90	Eugenio d'Ors
591	El diseño de España
592	El teatro español contemporáneo
593	El cine español actual
594	El breve siglo XX
595	Escritores en Barcelona
596	Inteligencia artificial y realidad virtual
597	Religiones populares americanas
598	Machado de Assis
599	Literatura gallega actual
600	José Ángel Valente
601/2	Aspectos de la cultura brasileña
603	Luis Buñuel
604	Narrativa hispanoamericana en España
605	Carlos V
606	Eça de Queiroz
607	William Blake
608	Arte conceptual en España
609	Juan Benet y Bioy Casares
610	Aspectos de la cultura colombiana
611	Literatura catalana actual
612	La televisión
613/14	Leopoldo Alas «Clarín»
615	Cuba: Independencia y enmienda
616	Aspectos de la cultura venezolana
617	Memorias de infancia y juventud
618	Revistas culturales en español

Cuadernos Hispanoamericanos



Boletín de suscripción

DON ....

CON RESIDENCIA EN ....

CALLE DE .... , NÚM ....

SE SUSCRIBE A LA REVISTA **Cuadernos Hispanoamericanos** POR EL TIEMPO DE ....

A PARTIR DEL NÚMERO, ...

CUYO IMPORTE DE ....

SE COMPROMETE A PAGAR MEDIANTE TALÓN BANCARIO A NOMBRE DE **Cuadernos Hispanoamericanos.**

.... DE .... DE 2009

El suscriptor

REMÍTASE LA REVISTA A LA SIGUIENTE DIRECCIÓN ....

....

Precios de suscripción

		Correo ordinario	Correo aéreo
España	Un año (doce números)	52 €	
	Ejemplar suelto	5 €	
Europa	Un año	109 €	151 €
	Ejemplar suelto	10 €	13 €
Iberoamérica	Un año	90 $	150 $
	Ejemplar suelto	8,5 $	14 $
USA	Un año	100 $	170 $
	Ejemplar suelto	9 $	15 $
Asia	Un año	105 $	200 $
	Ejemplar suelto	9,5 $	16 $

Pedidos y correspondencia: Administración de Cuadernos Hispanoamericanos. Agencia Española de Cooperación Internacional. Avda. de los Reyes Católicos, 4. Ciudad Universitaria. Madrid. España. Teléfono: 91 583 83 96.


H


MINISTERIO
DE ASUNTOS EXTERIORES
Y DE COOPERACIÓN


aecid


9 771131 643008


00723